Muséu del Pueblu d'Asturies

Archivu de la Música Tradicional



ALAN LOMAX IN ASTURIAS

NOVEMBER 1952

RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS DE ASTURIAS

ALAN LOMAX IN ASTURIAS

November 1952

Una colaboración del Association for Cultural Equity y del Muséu del Pueblu d'Asturies. / A collaboration of the Association for Cultural Equity and the Muséu del Pueblu d'Asturies.

www.culturalequity.org



Aurelia de Caso, en Cabrales, mostrando el vexigu de mazar la manteca / Aurelia de Caso, in Cabrales, with vexigu.

Cover image: *El / The* Corri-Corri:
Trinidad Gutiérrez Butillo, Fernanda Ardinez García, Angela Mestas López, Josefa Moradiellos Cifuentes, y / and Leonor Cuervo. Arenas de Cabrales.



Alan Lomax (1915–2002).

ALAN LOMAX IN ASTURIAS

SIERO, CABRALES, LLANES

"Los vientos y los arroyos de Asturias se oyen al fondo..."

"The sounds of the winds and the streams of Asturias can be heard in the background..."

—Alan Lomax,
Notas a la edición en disco / *notes to the Spanish recordings on LP, Westminster 12021, 1950s.*



Vista de Arenas de Cabrales / A view from Arenas de Cabrales.

DE LA RESPONSABLE GENERAL DE LAS GRABACIONES HECHAS POR ALAN LOMAX EN ESPAÑA

Con este CD doble, empezamos un nuevo nivel de colaboración con nuestros colegas en España. Fernando Ornosa y sus compañeros del Muséu del Pueblu d'Asturies y la "Association for Cultural Equity" de Nueva York hemos trabajado juntos para preparar las grabaciones históricas que hizo Alan Lomax en Asturias en octubre y noviembre del año 1952. Quisiera también agradecer a Eliseo Parra, que me sugirió la posibilidad de trabajar con Fernando Ornosa y nos puso en contacto.

En el verano de 2003, visité Asturias como parte del jurado del concurso de Navelgas (Tinéu), y entrevisté algunos de los cantantes de estas grabaciones. Fue una visita corta pero muy grata: tanto la bienvenida abierta y generosa de los Asturianos que conocí en las ciudades, los pueblos y las brañas, como los paisajes espectaculares, me dejaron con memorias preciosas. Entre la gente a la que quisiera agradecer están los siguientes, en orden alfabético: Susana Asensio y su familia, Dolfu de la Bandina'l Tombu, Ramón Berdasco Gayo, Amador Bordasas, César Castaño, *Chiri*, Óscar de La Fanar, Paulino Díaz, Juan José Domínguez, Rosa Fernández, Salvadora Fernández, Celia González Baschwitz, Ismael González, Lisardo Lombardía, Maribel López Parrondo, Marga Lorences, Luis Manuel Romano, Begoña Mayo, Luciano Menéndez, Josefa Moro, María José Piñera, Manolita Riesgo, Concha Rodríguez, Ireni Sierra, Florinda Suárez y sus hermanas, Juan Uría Maqua y Fidela Líbano Zumalacárregui, Conchita Vigil—y, si he omitido a alguien, espero que me perdone(n).

Agradezco también a Fernando Ornosa, por sus conocimientos y su paciencia, y a Xosé Antón Fernández, *Ambás*, por su ayuda importante, en localizar a los infor-

mantes y en revisar algunos de los textos.

El mismo Alan Lomax señaló la imprescindible colaboración de D. Juan Uría Ríu, profesor, erudito, folklorista y gran conocedor de la música de los vaqueiros de alzada: no solo ayudó a Alan Lomax a localizar a los artistas, y le explicó muchos aspectos del folklore musical asturiano, sino que también le cantó varios temas, que aparecen en estas grabaciones.

Como siempre, agradezco a Anna Lomax Wood su dedicación infatigable y su amistad. Y también, aunque ya no está con nosotros, agradecemos todos al mismo Alan Lomax, ya que sin su trabajo y su visión extraordinarios, no tendríamos estas grabaciones de valor inestimable.

—Judith R. Cohen, Toronto, February 2010.

ASTURIES, UN LLUGAR NEL MUNDU

Naciu Llope

Apruz el nome d'Asturies na hestoria venceyáu a la conquista romana del norte de la Península Ibérica, coles Guerres cántabro-astures (29–19 e.E.). Son los hestoriadores clásicos romanos—Floro (sieglu II d.E.), Dion Casio, Orosio, amás del griegu Estrabón, ente más otros—los primeros que nomen el territoriu y los pueblos que lu habiten. D'estamiente, la tierra y les xentes d'esti finisterre européu, caltienen el mesmu etnónimu mentantu más de dosmil años, xenerando una identificación col país que vei más alló d'una cenciella llende alministrativa. Estos pueblos que l'alministración romana identificó como ástures, nel momentu de la conquista taben enxertos dientru de la cultura castreña de la Edá del Fierro del noroeste peninsular, caracterizada por un hábitat de poblaos fortificaos, una organización social de calter xentiliciu y un horizonte cultural, llingüísticu, mental y relixosu enxertu na Céltica Atlántica europea.

Atlantismu que yá na Edá del Bronce—que tien el so aniciu n'Asturies dica'l 1800–1700 e.E. y s'allega fasta'l 1600–500 e.E.—tien delles de les sos manifestaciones más significatives. Y ye que sobre esti fondu cultural del Bronce Atlánticu operará un procesu aculturizador d'aniciu indoeuropéu célticu, que será'l configurador de la cultura castreña asturiana de la Edá del Fierro. Y sobre esta sociedá ye na que l'alministración del Imperiu romanu entama esi complexu procesu que se conoz como "romanización," una eficaz colonización del territoriu, asina como una tresformación asimétrica de la organización social, nel casu asturianu mui venceyada a la minería del oro y a la esplotación de los recursos del territoriu, y que tien como consecuencia la constitución adulces d'élites asturo-romanes, qu'incorporen vezos, costumes y conductes someyaes a les de la metrópoli. Son axentes d'asimilación cultural, d'incorporación de la llingua llatina y, yá más averada la crisis de la roma-

nidá del sieglu V, del cristianismu.

Les invasiones xermániques qu'emprimen nel 409 finen cola yá disfuncional alministración romana, faiendo posible'l surdimientu mesmu de poderes locales, que de formes sociales y culturales vinientes de la xentilidá castreña, y que guañen nos "sieglos escuros" nuna auténtica desconesión de la sociedá tresmontana no tocántenes al poder visigodu, que de magar los caberos años del sieglu V dominen militarmente la Península Ibérica. La debilidá del estáu visigodu desplica acordies la facilidá de la conquista árabe de la península tres la invasión del 711. La "batalla de Cuadonga" del añu 722 marca simbólicamente l'aniciu del Reinu d'Asturies na persona del primer de los sos reis-cudiellos, Pelayo. Anque interpretaciones providencialistes sitúen nel mesmu acontecimientu l'orixe de la "Reconquista" contra'l poder islamita na Penísula Ibérica, les razones de la constitución del reinu de los ástures obedez a la dinámica interna de la sociedá astur de la dómina, asina como a la cristalización d'estructures de poder que darán llugar a una monarquía parcialmente hereditaria. Esti reinu independiente, nel qu'una sociedá en guerra vei estructurándose feudalmente y ye quien a ellaborar un arte áulicu de gran valir que se conoz como arte prerrománicu asturianu, allárgase fasta'l 910, que cola muerte del caberu rei asturianu, Alfonso III, treslládase la corte a Lleón.

Nesta dómina xerminal de la hestoria asturiana tien llugar el "descubrimientu" del supuestu sepulcru del Apostol Santiago en Compostela, dando llugar al "Camín de Santiago" col so primer pelegrín, el rei Alfonso II El Casto, acontecimiento de gran importancia cultural, social y política na Europa Medieval, con pelegrinaciones dende esi momentu que lleguen fasta nuestros díes. Esa mesma sociedá que yá falaba un romance que diba dar llugar a la llingua asturiana, procesu del que da cuenta la diplomática medieval y que yá s'evidencia en testos como'l "Fueru d'Avilés" (c. 1155), "Fueru d'Uviéu" (sieglu XII) o'l "Fueru Xulgu" (sieglu XIII). Pero dende'l sieglu XV l'aristocracia y l'alto clero protagonicen un abandonu y desdexamientu de la llingua del país, sustituyéndola pola llingua del reinu de Castiella na qu'Asturies s'integra non ensin conflictos y rebeliones al traviés de la institución del Principáu d'Asturies constituyida en 1388. Esta dinámica dual na que la llingua asturiana pasa a ser la llingua de los campesinos y de la pequeña burguesía de villes y ciudaes, marca y desplica la dinámica social de la mesma. Asina, esiste una población campesina que s'enxerta nun universu cultural de gran bayura y que, fasta los años de la industrialización na segundá mitá del sieglu XIX, vei evolucionando ensín modificaciones estructurales. Exemplu paradigmáticu de

lo anterior ye la música tradicional, d'una variedá y espresividá estraordinaries, y qu'acompaña toles manifestaciones del ciclu festivu añal y tamién vital. Amás de la variabilidá qu'apurren los estremaos grupos culturales y sociales asturianos: vaqueiros, cunqueiros, marnuetos, xaldos o pixuetos.

Nin les ruptures violentes del sieglu XX como la Comuna asturiana de 1934 y la Guerra Civil Española de 1936 fonon a desaniciar un universu cultural qu'amosó capacidá d'adaptación a la progresiva urbanización de la sociedá asturiana. Namás la crisis estructural de la cultura campesina qu'entama nos años sesenta del sieglu XX amenaza a un mundu qu'entama a percibise yá como agónicu. Son los años de la dictadura franquista (1939–1975) y son años de cambios estructurales na sociedá asturiana que condicionen dramáticamente la continuidá d'unes formes culturales con aniciu campesín. Y anque sí hebo intelectuales vinientes de les élites que s'ocupanon de la llingua y cultura del país (illustraos como Xovellanos, fidalgos como Xosé Caveda y Nava o burgueses como Fermín Canella, ente más otros), el non-apreciu ye la categoría na que s'inscribe esa mirada viniente de les clases cultes. De fechu, los movimientos rexonalistes/nacionalistes qu'al abellu de les revoluciones burgueses del sieglu XIX s'encadarmen per tola Europa de la época, tienen una feble repercusión n'Asturies, pues la burguesía ellabora otru discursu políticu, más entemeciu col nacionalismu españolista, operando como clase subsidiaria na industrialización y modernización del país. Papel opuestu al potente movimientu obreru asturianu, protagonista de la hestoria asturiana del primer terciu del sieglu XX con acontecimientos como la Revolución d'Ochobre de 1934, y la so llarga resistencia a la dictadura franquista.

Namás nel últimu cuartu del sieglu XX, y nel fervidiellu políticu-cultural de la transición política a la democracia, un nuevu discursu rupturista s'enuncia alredor de les reivindicaciones pola normalización de la llingua asturiana y que dota a Asturies d'una centralidá inédita fasta la dómina nel debate cultural y políticu. Dende la fundación de grupos como Conceyu Bable, una puesta en valir de la cultura tradicional tien llugar con fuercia inédita, especialmente nel campu de la música, cola constitución de grupos d'investigación etnomusicolóxica y tamién de re-ellaboración, que dende llingüaxes contemporanios como'l folk, adaptarán el padremuñu musical asturianu a la modernidá; exemplu de lo anterior ye la renacencia de la gaita asturiana—braeru instrumentu nacional—y la consolidación de les bandes de gaites y de les escueles de música tradicional.

Anque'l contestu socioeconómicu ye d'una crisis fonda y de ciclu llargu nel tiempu, Asturies incorpórase al nuevu sieglu nun procesu de redefinición identitaria—non ensin conflictos—nun marcu xurídicu viniente del Estatutu d'Autonomía de 1981, espeyu de la reorganización territorial del estáu español tres el progresivu afitamientu de la democracia dende l'añu 1975.

ASTURIES, UN LUGAR EN EL MUNDO

Naciu Llope

Aparece el nombre de Asturies en la historia asociado a la conquista romana del norte de la Península Ibérica, con las Guerras cántabro-astures (29–19 a.E.). Son los historiadores clásicos romanos—Floro (siglo II d.E.), Dion Casio, Orosio, además del griego Estrabón, entre otros—los primeros que nombran el territorio y los pueblos que lo habitan. De esta forma, la tierra y las gentes de este finisterre europeo, mantienen el mismo etnónimo durante más de dos mil años, generando una identificación con el país que va más allá de una simple frontera administrativa. Estos pueblos que la administración romana identificó como ástures, en el momento de la conquista estaban incluidos dentro de la cultura castreña de la Edad del Hierro del noroeste peninsular, caracterizada por un hábitat de poblados fortificados, una organización social de carácter gentilicio y un horizonte cultural, lingüístico, mental y religioso vinculado a la Céltica Atlántica europea.

Atlantismo que ya en la Edad del Bronce—que tiene su inicio en Asturies hacia el 1800–1700 a.E. y se acerca hasta el 1600–500 a.E.—tiene algunas de sus manifestaciones más significativas. Y es que sobre este fondo cultural del Bronce Atlántico operará un proceso aculturizador de origen indoeuropeo céltico, que será el configurador de la cultura castreña asturiana de la Edad del Hierro. Y sobre esta sociedad es sobre la que la administración del Imperio Romano realiza ese complejo proceso que se conoce como "romanización," una eficaz colonización del territorio, así como una transformación asimétrica de la organización social, en el caso asturiano muy relacionada con la minería del oro y con la explotación de los recursos del territorio, y que tiene como consecuencia la constitución paulatina de élites asturo-romanas, que incorporan costumbres, comportamientos y conductas semejantes a las de la metrópoli. Son agentes de asimilación cultural, de incorpo-

ración de la lengua latina y, ya más cercana la crisis de la romanidad del siglo V, del cristianismo.

Las invasiones germánicas que empiezan en el 409 acaban con la ya disfuncional administración romana, haciendo posible el surgimiento tanto de poderes locales, como de formas sociales y culturales procedentes de la gentilidad castreña, y que cristalizan en los "siglos oscuros" en una auténtica desconexión de la sociedad trasmontana en lo referente al poder visigodo, que desde los últimos años del siglo V domina militarmente la Península Ibérica. La debilidad del estado visigodo explica razonablemente la facilidad de la conquista árabe de la península tras la invasión del 711. La "batalla de Covadonga" del año 722 marca simbólicamente el inicio del Reino de Asturies en la persona del primero de sus reyes-caudillos, Pelayo. Aunque interpretaciones providencialistas sitúen en el mismo acontecimiento el origen de la "Reconquista" contra el poder islamita en la Península Ibérica, las razones de la constitución del reino de los ástures obedecen a la dinámica interna de la sociedad ástur de la época, así como a la cristalización de estructuras de poder que darán lugar a una monarquía parcialmente hereditaria. Este reino independiente, en el que una sociedad en guerra va estructurándose feudalmente y es capaz de elaborar un arte áulico de gran valor que se conoce como arte prerrománico asturiano, se alarga hasta el 910, en el que, con la muerte del último rey asturiano, Alfonso III, se traslada la corte a León.

En esta época germinal de la historia asturiana tiene lugar el "descubrimiento" del supuesto sepulcro del Apóstol Santiago en Compostela, dando lugar al "Camino de Santiago" con su primer peregrino, el rey Alfonso II El Casto, acontecimiento de gran importancia cultural, social y política en la Europa Medieval, con peregrinaciones desde ese momento que llegan hasta nuestros días. Esa misma sociedad que ya hablaba un romance que iba a dar lugar a la lengua asturiana, proceso del que da cuenta la diplomática medieval y que ya se evidencia en textos como el "Fuero de Avilés" (c. 1155), "Fuero de Uviéu" (siglo XII) o el "Fuero Juzgo" (siglo XIII). Pero desde el siglo XV la aristocracia y el alto clero protagonizan un abandono y desatención de la lengua del país, sustituyéndola por la lengua del reino de Castilla en la que Asturies se integra no sin severos conflictos y rebeliones, mediante la imposición de la institución del Principado de Asturies, constituido en 1388. Esta dinámica dual en la que la lengua asturiana pasa a ser la lengua de los campesinos y de la pequeña burguesía de villas y ciudades, marca y explica la dinámica social de la misma. De esa manera, existe una población campesina que habita en un

universo cultural de gran riqueza y que, hasta los años de la industrialización en la segunda mitad del siglo XIX, va evolucionando sin modificaciones estructurales. Ejemplo paradigmático de lo anterior es la música tradicional, de una variedad y expresividad extraordinarias, y que acompaña todas las manifestaciones del ciclo festivo anual y también vital. Además de la variabilidad que proporcionan los diferentes grupos culturales y sociales asturianos: vaqueiros, cunqueiros, marnuetos, xaldos o pixuetos.

Ni las rupturas violentas del siglo XX como la Comuna Asturiana de 1934 y la Guerra Civil Española de 1936 fueron capaces de erradicar un universo cultural que demostró capacidad de adaptación a la progresiva urbanización de la sociedad asturiana. Nada más la crisis estructural de la cultura campesina que se acelera en los años 60 del siglo XX amenaza a un mundo que comienza a percibirse ya como agónico. Son los años de la dictadura franquista (1939–1975) y son años de cambios estructurales en la sociedad asturiana que condicionan dramáticamente la continuidad de unas formas culturales con origen campesino. Y aunque sí hubo intelectuales procedentes de las élites que se ocuparon de la lengua y cultura del país (ilustrados como Jovellanos, fidalgos como Xosé Caveda y Nava o burgueses como Fermín Canella, entre otros), el no aprecio es la categoría en la que se inscribe esa mirada procedente de las clases cultas. De hecho, los movimientos regionalistas/nacionalistas que al abrigo de las revoluciones burguesas del siglo XIX se extienden por toda la Europa de la época, tienen una débil repercusión en Asturies, pues la burguesía elabora otro discurso político, más relacionado con el nacionalismo españolista, operando como clase subsidiaria en la industrialización y modernización del país. Papel opuesto al potente movimiento obrero asturiano, protagonista de la historia asturiana del primer tercio del siglo XX con acontecimientos como la Revolución de Octubre de 1934, y su larga resistencia a la dictadura franquista.

Nada más en el último cuarto del siglo XX, y en el movimiento político-cultural de la transición política a la democracia, un nuevo discurso rupturista se enuncia alrededor de las reivindicaciones por la normalización de la lengua asturiana y que dota a Asturies de una centralidad inédita hasta la fecha en el debate cultural y político. Desde la fundación de grupos como Conceyu Bable, una puesta en valor de la cultura tradicional tiene lugar con fuerza inédita, especialmente en el campo de la música, con la constitución de grupos de investigación etnomusicológica y también de re-elaboración, que desde lenguajes contemporáneos como el folk, adaptarán el patrimonio musical asturiano a la modernidad; ejemplo de lo anterior

es el renacimiento de la gaita asturiana—verdadero instrumento nacional—y la consolidación de las bandas de gaitas y de las escuelas de música tradicional.

Aunque el contexto socioeconómico es de una crisis profunda y de ciclo largo en el tiempo, Asturies se incorpora al nuevo siglo en un proceso de redefinición identitaria—no sin conflictos—en un marco jurídico procedente del Estatuto de Autonomía de 1981, reflejo de la reorganización territorial del estado español tras la progresiva consolidación de la democracia desde el año 1975.

INTRODUCCIÓN, NOTAS Y TRANSCRIPCIONES

Lisardo Lombardía
Traducción al inglés: Judith Cohen

Todos los temas fueron grabados por Alan Lomax en Asturias, en noviembre de 1952.

Introducción

Asturias conserva una gran riqueza folclórica. Sin duda, las características orográficas de esta región montañosa y marítima del norte de la Península Ibérica, bien delimitada por las altas cumbres de la Cordillera Cantábrica y con una intrincada red de valles umbríos y profundos que se precipitan al mar, ha contribuido al mantenimiento de muchas formas folclóricas arcaizantes. Asturias, sin embargo, a pesar del carácter de "fondo de saco" de su territorio—lo que se ha definido como la insularidad asturiana—no quedó al margen de las sucesivas modas musicales que fueron incorporándose en mayor o menor grado a su patrimonio etnomusicológico.

El resultado es un amplio mosaico folclórico que gozó de alta vitalidad hasta los años setenta del pasado siglo, y del que hoy disfrutamos gracias a larga tradición de investigación etnográfica que, hundiendo sus raíces en el siglo XIX, cobró impulso decisivo en los años finales del franquismo con *El Resurdimientu.* Este movimiento reivindicativo de la lengua y la cultura asturianas, propició la aparición de *nuevos folcloristas,* investigadores que desde entonces vienen realizando un intenso trabajo de campo, depuración de mistificaciones y difusión del folclore astur.

Ciñéndonos al canto tradicional, objeto del trabajo de campo de Alan Lomax, hasta nosotros han llegado con plena vigencia la característica *tonada,* canción

melismática solista que pueden interpretar hombres o mujeres *a capella* o acompañada a la gaita—el instrumento simbólico del país—y muchas canciones de gran variedad rítmica y melódica. Unas vinculadas al ciclo vital (nanas, de juego, de boda...), otras al ciclo festivo anual (villancicos, de aguinaldo, para el baile...). De contenido litúrgico (misa asturiana de gaita, cantos de Semana Santa...), de carácter ritual (ramos de ofrenda, danzas del solsticio de verano o en honor del santo patrón...), de trabajo, cantadas en reuniones ocasionales... Presentes, en fin, en todos los ámbitos sociales de la comunidad.

Mención aparte merece la extraordinaria colección de romances tradicionales recogidos en Asturias, una de las mejores de todo el mundo hispánico. La primera recopilación fue publicada en 1885 por Juan Menéndez Pidal, con el significativo título de *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones.* Más de cien años después, el investigador Jesús Suárez López, responsable del Archivo de la Tradición Oral del Muséu del Pueblu d'Asturies, ha dado a conocer varios centenares de temas romancísticos recogidos por toda la geografía asturiana, y con transcripciones musicales realizadas por la etnomusicóloga Susana Asensio [*Nueva colección de romances, (1987–1994). Silva asturiana*, vol. 6, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997.] Para dar una idea del arraigo y popularidad de los romances en nuestra tradición el autor señala que muchos de sus informantes tenían muy poca educación formal, pero sin embargo eran trasmisores muy activos (p. 14).

Por todo ello, y aunque los romances pertenecen al dominio hispánico general, se ha llegado a hablar de la existencia de un romancero asturiano, como afirma Álvaro Galmés, uno de los especialistas más prestigiosos, en su estudio *Romancero Asturiano* (1976.) Algunos romances, incluso, sólo se recogen en el solar astur. Es el caso de *¡Ai, un galán d'esta villa!*, cantado en algunas de las variantes más conocidas de la *danza prima*, la danza por antonomasia de los asturianos, y al que el gran filólogo Ramón Menéndez Pidal consideraba un auténtico canto nacional. (CD1.1, CD2.56-57).

El protagonismo de la mujer en la interpretación de todo este acervo vocal es indudable, cantando como solistas o en grupo de varias voces, generalmente al unísono, y a veces con soporte instrumental. En este caso, la percusión era el principal acompañamiento, utilizando panderetas, panderos cuadrados o simplemente objetos y utensilios domésticos.

Las Grabaciones

Las grabaciones realizadas por Alan Lomax en Asturias documentan la vitalidad de nuestro patrimonio musical tradicional en los años posteriores a la Guerra Civil (1936–1939). No en vano entre sus interlocutores estaban personalidades como Juan Uría Ríu, gran historiador, buen conocedor de la etnografía y el folclore del país, e intérprete consumado de *vaqueiras.*

Pero sus guías y contactos principales eran, inevitablemente, representantes de la administración del nuevo orden. Por eso, sus registros reflejan los patrones "folclóricos" que el régimen nacido de la victoria franquista institucionalizaba como modelo de "sana diversión patriótica," y que perdurarían hasta los años setenta: concursos de tonada patrocinados oficialmente, organización de grupos folclóricos y coros (Los Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y de las JONS), estandarización de un modelo único de traje popular... que terminarían por construir una especie de código de buenas prácticas folclóricas, que poco tenían que ver con la cultura tradicional del día a día. Lomax es consciente de la falta de espontaneidad en algunos de sus informantes por eso anota en su cuaderno de campo, por ejemplo, al grabar la danza prima en Mieres del Camín: "demasiado coral." Su experiencia y talento como musicólogo le lleva, no obstante, a conseguir transmitirnos la diversidad y riqueza de un patrimonio musical vivo que se expresa de forma natural al margen de la folclorización institucional.

Desde el punto de vista lingüístico, los registros sonoros de cantantes e informantes reflejan igualmente la situación de uso de la lengua asturiana en las zonas rurales y sus interferencias con el castellano en las villas y zonas más urbanizadas. Lomax realiza grabaciones en las tres grandes áreas del dominio lingüístico asturiano, la oriental—entre el río Sella y las zonas limítrofes de Cantabria, en aquellos años provincia de Santander—; la central entre el río Sella y el Nalón; y la occidental entre el Nalón y el Navia. Queda fuera de su trabajo la zona eo-naviega, dominio del gallego-asturiano. Las grabaciones nos muestran canciones íntegramente en asturiano, otras con interferencias del castellano y, por último—las menos— íntegramente en castellano.

Por todo lo expuesto, la edición integral de las grabaciones de campo registradas por Alan Lomax en 1952 es sin lugar a dudas un valioso documento para el estudio y evolución de la música tradicional asturiana en el siglo XX.

Nota de la Editora

Las grabaciones que hizo Alan Lomax en Asturias están entre las primeras que se realizaron y son los más importantes de la época. Curiosamente, el musicólogo Constantin Brailoiu (1893-1958) estuvo grabando en Asturias pocos meses antes de la llegada de Lomax, mientras este hacía su trabajo de campo en las Islas Baleares y Valencia. En su diario, Lomax explica que había llegado a España con Brailoiu y otro hombre, a quien llama "Bernard I.," y que habían salido desde París la noche anterior. No vuelve a hablar de Brailoiu, y este no menciona a Lomax en su relato de su visita a Asturias. Lo que sí que explica Brailoiu es que le había invitado a España el musicólogo alemán Marius Schneider, y que hizo su trabajo de campo junto con Schneider y el musicólogo español Manuel García Matos, con el apoyo del Instituto de Musicología en España—cuyo director en aquel momento era el mismo Schneider—con los Archivos Internacionales de Música Popular de Ginebra, y UNESCO. Lomax conoció a Schneider y a García Matos poco tiempo después de su llegada a España, al festival / certamen internacional de folklore en Palma de Mallorca. A García Matos, Lomax le grabó tocando la flauta de tres agujeros (véase el CD *Extremadura*: Rounder pistas 1, 2, 3, 13, 37-42) pero Schneider—a quién Lomax no nombra, pero escribe que era un "autoritario idiota"—le aseguró, al parecer, que ningún musicólogo español le ayudaría. Poco después de esta conversación poco propicia, Schneider, García Matos y Brailoiu se fueron a Asturias. El porqué Lomax no menciona a Brailoiu aparte el breve comentario al llegar a España, el porqué Brailoiu no menciona a Lomax en su trabajo, y si Schneider, García Matos o Brailoiu comentaron a Lomax su viaje pendiente, solamente se puede hacer conjeturas.

(El comentario que hizo Lomax sobre Schneider aparece en su artículo "Saga of a Folksong Hunter," *Hi-Fi Stereo Review*, May 1960, p. 43. La información sobre el viaje a España de Brailoiu se encuentra en "Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu," ed. Laurent Aubert. Collection Tabou 6. Genève: MEG / Gollion: Infolio, 2009. pp. 136-157.)

FROM THE GENERAL EDITOR OF ALAN LOMAX'S SPANISH RECORDINGS

With this album, we are delighted to introduce a new level of collaboration with our colleagues in Spain. Fernando Ornosa and his colleagues at the Muséu del Pueblu d'Asturies (Museum of the Asturian People) worked with the Association for Cultural Equity to produce and publish the historic recordings Alan Lomax made in Asturias, in the late autumn of 1952. I would like to thank musician extraordinaire Eliseo Parra, whose suggestion it was to contact Fernando.

In 2003 I had the opportunity to visit Asturias and interview some of the artists on these recordings. This all-too-brief visit was a delight on many levels, from the warm welcome of everyone I met in cities, towns, villages and *brañas*, to the spectacular scenery of Asturias. Among those I would like to thank for all their help and hospitality on that trip are: Susana Asensio and her family, Dolfu de la Bandina'l Tombu, Ramón Berdasco Gayo, Amador Bordasas, César Castaño, Chiri, Óscar de la Fanar, Juan José Domínguez, Rosa Fernández, Salvadora Fernández, Celia González Baschwitz, Ismael González, Lisardo Lombardía, Maribel López Parrondo, Marga Lorences, Luis Manuel Romano, Begoña Mayo, Luciano Menéndez, Josefa Moro, María José Piñera, Manolita Riesgo, Concha Rodríguez, Ireni Sierra, Florinda Suárez and her sisters, Juan Uría Maqua and Fidela Líbano Zumalacárregui, Conchita Vigil—and anyone I may have inadvertently omitted.

Alan Lomax acknowledged the invaluable help of Professor Juan Uría Ríu, the great historian and folklorist: not only did he locate many of the artists whose voices appear here, and explain many aspects of Asturian tradition to him; he himself also sang several songs of the Vaqueiros de Alzada, whose customs and traditions he knew intimately.

Thanks also to Fernando Ornosa for his knowledge and patience, and Xosé Antón Fernández Martínez, *Ambás*, for his help with localizing the singers and revising the text transcriptions. As always, I thank Anna Lomax Wood for her tireless dedication and her friendship. And, though he is no longer with us, we all thank Alan Lomax himself, for his extraordinary vision and hard work, without which we would not have these fine historical recordings.

—Judith R. Cohen, Toronto, February 2010.

ASTURIAS AND ITS PLACE IN HISTORY

Naciu Llope
Translated by Judith R. Cohen

The name *Asturias* appears in history during the Cantabrian-Asturian wars (29–19 BCE), associated with the Roman conquest of the northern Iberian Peninsula. The classic Roman historians, Florian (second century CE), Dion Casio and Orosio, as well as the Greek Strabo, among others, were the first to name the territory and the people who lived there. The land and people of this outpost of Western Europe have thus maintained the same name for more than two thousand years, and so the Asturian people identify themselves with their homeland in ways that go well beyond administrative designations. Identified as *Ástures* (Asturs) by the Romans at the time of the conquest, these people were part of the Iron Age *castreña* culture (related to the *castros*, or Celtic settlements sites) of the northeast of the peninsula, and were characterized by fortified villages, well-developed social organization, and cultural, linguistic, intellectual and religious outlooks linked to the European Celtic-Atlantic area.

Even at the very early stage of the Bronze Age, this Atlantic culture, which began in 1800–1700 BCE and extended through 1600–500 BCE, had some singular traits. On this foundation of Atlantic Bronze Age culture, a Celtic Indo-European process of acculturation began to take place, leading to the Asturian *castro* culture of the Iron Age. It was this society that the Roman Empire would "romanize" through an efficient colonization of the territory and an asymmetrical transformation of social organization linked to gold mining and the exploitation of other resources. Thus an Asturo-Roman elite class, which incorporated customs and behaviour similar to those of the metropolis, gradually took shape. It served as an agent of cultural assimilation and the incorporation of Latin and, in the fifth

century, of Christianity.

The Germanic invasions that began in the year 409 laid low the already dysfunctional Roman administration, making way for localities to consolidate their powers and for the social and cultural forms of the *castro* nobility to take shape. In the "dark centuries" these crystalized into a real disconnection from society beyond the mountains and the power of the Visigoths, who at the end of the fifth century exercised military control over most of the Iberian Peninsula. Later, the weakness of the Visigothic administration facilitated the Muslim conquest of the peninsula beginning in 711. The "Battle of Covadonga" in 722 symbolically marked the beginning of the Kingdom of Asturias, with the first of its King-Chiefs, Pelayo (Pelagius). Some interpretations of this period situate the origin of the "Reconquest" of Spain by the Catholics at this time, but it is more useful to seek an explanation for the establishment of the Kingdom of Asturias in an internal dynamic of Asturian society of the time, and in the crystalization of power structures that led to a partially hereditary monarchy. The independent kingdom of Asturias, which nurtured a martial feudal society and the early manifestations of a native pre-Romanesque art, lasted until the year 910, when Alfonso III, the last Asturian king, died and the court was moved to León.

Of key importance at this formative moment in Asturian history was the "discovery" of the supposed grave of the apostle James (Santiago) in Compostela, leading to the establishment of the Road to Santiago whose first pilgrim was King Alphonso II the Chaste. The Road to Santiago was of great cultural, social and political importance in medieval Europe and continues to draw pilgrims, scholars, authors and musicians to this day.

This early Asturian society spoke a romance language that would become the Asturian language still spoken today; it developed through medieval diplomatic processes and was already present in texts such as the *Fuero de Avilés* (c. 1155), the *Fuero de Uviéu* (twelfth century) and the *Fuero Juzgo* (thirteenth century). But from the fifteenth century on, the nobility and the upper clergy began to abandon the language in favour of Castilian, the language of the Kingdom of Castile into which Asturias was integrated, through the imposition of the Principality of Asturias in 1388 and not without severe battles and rebellions. The Asturian language became the language of the peasants and the petty bourgeoisie of the towns and cities, making it a crucial element in the social dynamic. Peasant society, with

its rich culture, survived through the industrialization of the mid-nineteenth century without major structural changes. Traditional Asturian music, with its wide expressive range and variety of forms and styles, was an important part of this survival, accompanying all the stages of the calendar and life cycles. Within this musical universe are the various social and culture groups of Asturias, including the Vaqueiros, the Cunqueiros, the Marnuetos, the Xaldos and the Pixuetos.

This cultural universe adapted itself to the progressive urbanization of Asturian society, and survived traumatic events such as the Asturias Commune (1934) and the Spanish Civil War (1936–1939). The structural crisis of rural society, accelerating in the 1960s, threatened a world that began to perceive itself as dying out. These were the years of the Franco dictatorship (1936–1979): years that dramatically affected the continuity of traditional cultural forms rooted in rural life. There were intellectuals among the upper classes who worked with Asturian language and culture (among them Jovellanos, nobility such as Xosé Caveda y Nava or bourgeois such as Fermín Canella), but one must question this gaze of the upper classes. In fact, the regionalist/nationalist movements which were found throughout Europe in the nineteenth century had only slight repercussions in Asturias, where the bourgeoisie exercised a different political discourse, one more related to Spanish nationalism, which operated as a subsidiary to the industrialization and modernization of the country. This was the opposite of the role of the Asturian workers' movement, central protagonist of the first third of the twentieth century, with events such as the revolution of October 1934, and its long resistance to the Franco dictatorship.

In the last quarter of the twentieth century, with the movement toward political and cultural democracy (*La Transición*), new voices called for the reinstatement of the Asturian language and for forging a new identity and role for Asturias and Asturians. With groups such as Conceyu Bable, traditional culture—especially music—began to be appreciated as never before. Ethnomusicological research groups formed, and groups were reshaping and adapting the heritage of traditional Asturian music to contemporary musical language. One example is the renaissance of the Asturian bagpipe, a truly national instrument, and the emergence of bagpipe societies and schools of traditional music.

Asturias entered the twenty-first century facing difficult economic times but redefining its identity within the framework of the Spanish Statute of Autonomies

of 1981, which reflects the territorial reorganization of Spain and its progressive democratization since 1975.



Carmen Prieto, de Cabrales / Carmen Prieto, from Cabrales.

INTRODUCTION, TRANSCRIPTIONS AND NOTES

Lisardo Lombardía
Translated by Judith Cohen

All tracks were recorded by Alan Lomax in Asturias, November 1952.

Background

Asturias maintains a strong and rich tradition of folklore. Many archaic genres have continued to thrive in this northern region of the Iberian Peninsula, whose natural borders are the high peaks of the Cantabrian Range, and whose intricate network of deep, shady valleys leads down to the Cantabrian sea. Still, in spite of its location "at the end of everything" (*fondo del saco*)—the often-cited Asturian insularity, with its valleys surrounded by high mountains—Asturias has not remained isolated from changes in musical styles, many of which in time became part of its ethnomusicological heritage.

Asturias' rich mosaic of folklore remained vital right up until the 1970s and may be enjoyed even today, thanks to a long tradition of ethnographic research and fieldwork that began in the nineteenth century and became more established and focused during the last years of the Franco regime. The movement known as *El Resurdimientu* reclaimed Asturian language and culture, and facilated the work of *nuevos folcloristas* (new folklorists), who have been carrying out intensive fieldwork, demystifying Asturian folklore, and disseminating it.

Focusing on traditional song, the main object of Alan Lomax's fieldwork in Asturias, it is encouraging that several important genres have come down to us in full strength. Among these are the characteristic *tonada*, a type of melismatic song

performed as a solo by a man or a woman, a capella or accompanied by a bagpipe—the instrument that is emblematic of Asturias—as well as many songs that include a wide variety of melodies and rhythms. Some are associated with the life cycle, including lullabies, game songs and wedding songs. Others are linked to the calendrical cycle, including Christmas carols and certain dance songs. There are songs associated with the liturgy, such as the Asturian bagpipe mass and Easter Week songs; ritual songs including the *ramos de ofrenda* (decorated branches used as offerings on festive occasions), dances performed at the summer solstice or in honour of a patron saint; work songs, songs sung at get-togethers of various types, and many others.

An extraordinary number and range of traditional *romances* (narrative ballads) have been collected in Asturias, one of the most extensive in the entire Hispanic world. The first collection was published in 1885 by Juan Menéndez Pidal, with the evocative title *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones* ("Collection of old ballads sung by Asturians for the *danza prima*, and in working bees and spinning evenings"). Over a century later, Jesús Suárez López, director of the Oral Tradition Archive of the Muséu del Pueblu d'Asturies (Museum of the Asturian People), published several hundred *romances* collected throughout Asturias, with musical transcriptions by ethnomusicologist Susana Asensio [*Nueva colección de romances (1987–1994)*: *Silva asturiana*, vol. 6, Fundación Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 1997]. The strength and popularity of the romance tradition in Asturias are evident from the author's note (p. 14) that many of the singers had little, if any, formal education but were active transmitters.

Although the *romancero* (the corpus of *romances*) is part of Hispanic culture in general, it is possible to identify a genre of *romance* that is specifically Asturian, as noted by Álvaro Galmés, one of the best-known specialists in the field, in his *Romancero Asturiano* (1976). Certain *romances*, in fact, exist only in Asturias; for example, *¡Ay, un galán d'esta villa!*, sung with some of the best-known variants of the *danza prima*, the Asturian dance *par excellence*, which the great scholar Ramón Menéndez Pidal considered a true national song. (Tracks CD 1.1, CD 2.56-57).

Women play a central role in this rich vocal tradition. They sing as soloists and in groups—usually, although not always, in unison—and sometimes accompanied by instruments. These are usually various types of hand percussion, including tam-

bourines, round frame drums, square frame drums, or simply domestic objects and tools transformed into musical instruments.

The Recordings

Alan Lomax's recordings in Asturias are a testimony to the vitality of its traditional music heritage in the years following the Spanish Civil War (1936–1939). It was no coincidence that among those he interviewed and collaborate with were personalities such as Juan Uría Ríu, who was not only an important historian, but also highly knowledgeable about the region's ethnography and folklore, and himself a consummate performer of the difficult song genre known as *vaqueiras.*

Still, Lomax's main guides and contacts represented, inevitably, the administration of the post-Civil War government. Consequently, his recordings also reflect the "folkloric" patterns institutionalized as a model of "healthy patriotic recreation" by the Franco regime. This model would last until the 1970s: officially supported song competitions, the standardization of one model traditional costume, and the organization of folk ensembles and choruses such as the *Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de la FET y de las JONS* (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista): the choral and dance ensembles of the Women's Section of the dictatorship government (known as the "Phalanx"). This led to a construction of a code of "good folklore practice," which had little to do with actual traditional culture. Lomax was aware of the lack of spontaneity of some of those he interviewed; for example, he noted in his field diary that the *danza prima* he recorded in Mieres del Camín was "too choral." His experience and gifts as an ethnomusicologist, nevertheless, allowed him to transmit to us the diversity and richness of a living musical heritage that expressed itself naturally outside institutional folklorization.

From a linguistic perspective, the recordings reflect both the Asturian language in rural zones at the time, and its interaction with Castillian in the cities and more urbanized areas. Lomax recorded in the three main Asturian linguistic regions: the east, between the Sella river and the areas next to Cantabria (at that time, the province of Santander); the central, between the Sella and the Nalón rivers; and the western, between the Nalón and the Navia rivers. He did not make recordings in the western *co-naviega* area, where Galician-Asturian is spoken. The recordings include songs in Asturian only, songs in a mixture of Asturian and Castilian, and

a few in Castilian only.

A complete edition of the field recordings made by Alan Lomax in 1952 is an invaluable document for the study and evolution of traditional Asturian music.

Editor's Note

Alan Lomax's recordings in Asturias are among the earliest and the most extensive made there. It is interesting to note that the musicologist Constantin Brailoiu (1893–1958) carried out some field recordings in Asturias only months before Lomax's arrival, during the time Lomax was carrying out his extensive fieldwork in the Balearic Islands and Valencia. In his diary, Lomax explains that he, Brailoiu, and one other man, whom he identifies as Bernard I., arrived together in Spain, having driven all night from Paris. He does not mention Brailoiu again, and the latter does not mention Lomax at all in his account of his Asturias fieldwork. Brailoiu does, however, explain that his visit to Spain was at the invitation of the German musicologist Marius Schneider, and that it was carried out with both Schneider and the Spanish musicologist Manuel García Matos, under the auspices of the Spanish institute of musicology, then directed by Schneider, together with the International Archive of Popular Music in Geneva, and UNESCO. Shortly after arriving in Spain, Lomax met both Schneider and García Matos at the international folklore festival and competition. García Matos played the Extremaduran pipe and tabor for him (see *Extremadura* CD, Rounder, tracks 1, 2, 3, 13, 37-42) but Schneider, whom Lomax calls an "authoritarian idiot" but does not identify by name, apparently told him "he would see to it personally that no Spanish musicologist would help me." It was shortly after this inauspicious conversation that Schneider, García Matos, and Brailoiu went to Asturias. Why Lomax and Brailoiu do not mention each other, aside from Lomax's brief note on his arrival in Spain, and whether Schneider, García Matos, or Brailoiu discussed their upcoming trip with Lomax, one can only speculate.

(Lomax's comments on García Matos appear in "Saga of a Folksong Hunter," *Hi-Fi Stereo Review*, May 1960, p. 43. The information on Brailoiu in Asturias is taken from "Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu," ed. Laurent Aubert. Collection Tabou 6. Genève: MEG / Gollion: Infolio, 2009. pp. 136-157).

CD 1:

Danzas de La Pola Siero

Tres son las danzas que se bailaban tradicionalmente en La Pola Siero: *les sampedraes* por San Pedro y San Juan (29 y 24 de junio, respectivamente), la *danza prima* el día del Carmen (16 de julio) y *los caranquiños*. Para *los caranquiños* las informaciones difieren: ciertos informantes dicen que se danzaba en la fiesta del Cristo de Santa Ana (último domingo de septiembre), mientras que el escritor Fausto Vigil afirma que se danzaba al oscurecer del día de Santa Ana (26 de Julio) frente a la capilla del Cristo.

Danzas of La Pola Siero

Traditionally, there were three dances in La Pola Siero: *les lampedraes* for St. Peter and St. John (June 29 and June 24, respectively), the *danza prima* for the Virgin of the Carmen (July 16), and *los caranquiños.* According to some, the latter was danced during the last week of September at the time of the celebrations of the Christ of Santa Ana. The writer Fausto Vigil states, however, that it was danced at twilight on the day of St. Anne (July 26) in front of the chapel of Christ.

1. ¡Ai, un galán d'esta villa!
Joaquina Moro Lagar y grupo / and group: voz, baile / vocals and dance.

El romance de *¡Ai, un galán d'esta villa!* se canta en la *danza prima* de La Pola Siero y Uviéu/Oviedo, además de Mieres del Camín. Antiguamente parece ser que también se cantaba en otros lugares. La melodía de La Pola es diferente de la de Mieres del Camín (CD 2: 56-57).



Vista de La Pola Siero / A view from La Pola Siero, 1950.

The ballad (*romance*) *¡Ai, un galán d'esta villa!* is sung for the *danza prima* of La Pola Siero, Uviéu/Oviedo and, with a different melody, in Mieres del Camín (CD 2: 56-57). In earlier times, it was probably more widespread.

Nota de la traductora: Lomax apunta que grabó este romance por las calles de La Pola Siero, con cien vecinos bailando y cantando.

Translator's note: Lomax wrote in his field diary that this was "recorded in the streets of La Pola Siero while a hundred townspeople were dancing and singing."

¡Ai, un galán d'esta villa!	*Ah, a gallant of this town,*
¡Viva la Virgen del Carmen!	*long live the Virgin of the Carmen!*
¡Ai, un galán d'esta villa!	*Ah, a gallant of this town,*
¡Viva la Virgen del Carmen!	*long live the Virgin of the Carmen!*
¡Ai, un galán d'esta villa,	*Ah, a gallant this town,*
ai, un galán d'esta casa!	*Ah, a gallant of this house!*

¡Ai, un galán d'esta villa,	*Ah, a gallant of this town,*
ai, un galán d'esta casa!	*Ah, a gallant of this house!*
¡Ai, él por aquí venía!	*Ah, he came by here!*
¡Viva la Virgen del Carmen!	*Long live the Virgin of the Carmen!*
¡Ai, él por aquí venía,	*Ah, he came by here,*
ai, él por aquí pasaba!	*Ah, he passed through here!*
¡Ai, él por aquí venía,	*Ah, he came by here,*
ai, él por aquí pasaba!	*Ah, he passed through here!*
¡Ai, diga lo que él quería…!	*Ah, say what he wanted…!* [2x]
¡Ai, diga lo que él buscaba!	*Ah, say what he was looking for!*
¡Ai, quiere a la blanca niña!	*Ah, he loves the fair lass!*
¡Ai, quiere a la niña blanca!	*Ah, he loves the lass so fair!*
¡Ai, si no era una mi prima!	*Ah, if one were not my cousin!* [2x]
¡Ai, si no era una mi hermana!	*Ah, if one were not my sister!*
¡Ai, de marido querida!	*Ah, loved by a husband!* [2x]
¡Ai, de marido velada!	*Ah, veiled by a husband!*
¡Ai, bien que (a)hora la castiga!	*Ah, how they punish her!* [2x]
¡Ai, bien que la castigaba!	*Ah, well they punished her!*
¡Ai!, con varitas de oliva,	*Ah, with little olive tree twigs,* [2x]
¡Ai!, con varitas de malva.	*Ah, with little mallow twigs.*
¡Ai, donde (a)hora el sol salía,	*Ah, where now the sun was coming out,* [2x]
¡Ai! donde (a)hora el sol raiaba.	*Ah, where now the sun shone.*
¡Ai!, mañana la tan fría,	*Ah, the morning so cold,* [2x]
¡Ai!, mañana la tan clara.	*Ah, the morning so clear.*
¡Ai, su buen amor venía,	*Ah, if a good love were to come,* [2x]
ai, su buen amor llegaba!	*Ah, if a good love arrived!*
¡Ai!, agua la *despedía* [que pedía].	*Ah, she requested the water.* [2x]
¡Ai!, agua la demandaba.	*Ah, she asked for the water.*
¡Ai!, agua de fuentefría.	*Ah, water of the cold fountain.* [2x]

2. Danza de San Pedro o / or sampedraes (I).
Joaquina Moro Lagar y grupo / and group: voz y baile / vocals and dance. (Previamente inédito / previously unreleased.)

La *Danza de San Pedro* o *sampedraes* es circular, cerrada y de carácter profano o no ritual, a pesar de estar asociada a las celebraciones del solsticio de verano. Se

danzaba alrededor de un *carbayu*, álamo o *rebollu* que se plantaba en la plaza de Les Campes, aunque antiguamente parece que se plantaban frente al campo de la iglesia o en la plaza del ayuntamiento. Los hombres casados danzaban el día de San Pedro y los solteros el día de San Juan. Las estrofas son tríadas de versos que cantaba un solista, y el coro de danzantes repetía comenzando por el último verso de la estrofa—el tercero—, al que seguía otra vez el segundo y el tercero. Aunque tenía un patrón melódico y rítmico básico, admitía algunas variaciones personales, y si había estrofas muy arraigadas, las improvisaciones eran muy bien recibidas, sobre todo las satíricas—de ahí el nombre popular de *sampedraes* con que se conocía—, incluso la respuesta del coro podía introducir versos diferentes. Por eso escuchamos tríadas religiosas, amorosas, de pique, de ensalzamiento de La Pola... Todo ello se refleja en la grabación de Lomax. Llama la atención también la repuesta coral a dos voces, nada frecuente en las otras danzas asturianas. Aunque se haya afirmado que era una exclusiva danza de hombres, es evidente que, en el momento de este registro sonoro, la danza ya era mixta. Por último, entrevistadas algunas de las participantes en esta grabación en 2005, el hecho de que algunas de las tríadas cantadas para esta danza sean las mismas que se cantan en la *Danza del señor San Pedro* o *La soberana*, se debe a que formarían parte de esta última danza, más lenta y antigua.

The *Dance of St. Peter*, or *sampedraes* is done in a closed circle, and, while it is associated with the summer solstice, is secular rather than ritual. It was danced around an oak tree planted in the square of Les Campes in La Pola Siero—in earlier times probably facing the churchyard or Town Hall. Married men danced on St. Peter's Day and bachelors on St. John's. The three-line stanzas were sung by a soloist, with the dancers repeating the last line of the verse; then the second line was repeated, and finally the third once more. To the basic melodic and rhythmic patterns, some individual variations might be added, and to the core stanzas, improvised lines were well received. Satirical improvisations were especially appreciated, and the chorus could also introduce new lines. A rendition might include religious lyrics, love lyrics, bawdy references, praises of the town of La Pola and so on. All this is reflected in the recording Lomax made. The two-part harmony heard in the chorus' repetitions is very unusual in Asturian dance tunes. Although this has been characterized as a men's dance, it is clear, at least in this recording, that the dance was performed by both men and women. In interviews with some of the original participants in 2005, it emerged that that some of the stanzas sung for both the *Dance of St. Peter* and *The soberana* are actually part of *The soberana*, an older and

slower dance.

Santa María,
en todos los tribunales
tengo decir qu'eres mía.

Holy Mary,
in all the tribunals
I must proclaim that you are mine.

Tengo decir qu'eres mía.
En todos los tribunales
tengo decir qu'eres mía.

I must proclaim that you are mine.
In all the tribunals
I must proclaim that you are mine.

Señor San Pedro,
entre cortina y cortina
no puedo ver a mi dueño.

Sir St. Peter,
between one curtain and another
I cannot see my master.

No puedo ver a mi dueño.
Entre cortina y cortina
no puedo ver a mi dueño.

I cannot see my master.
Between one curtain and another
I cannot see my master.

La soberana,
la que va pola Pedrera,
¡cómo ximielga la saya!
¡Cómo ximielga la saya!
Y si yo fuera con ella,
mucho más la ximielgara.

The soberana
the one who goes to the Pedrera.
how her skirt sways!
How her skirt sways!
and if I went with her,
it would sway even more.

Señor San Pedro,
tengo un palo de avellano:
mientras que dure no hay miedo.
Mientras que dure no hay miedo,
que si el de avellano rompe
tengo uno de acebo nuevo.

Sir St. Peter,
I have a staff of hazel wood:
as long as it lasts I have no fear.
As long as it lasts I have no fear.
If the hazel wood breaks
I have one of new holly.

La soberana,
en tiempo de primavera
no hay sombra como la rama.

The soberana
in the springtime,
there is no shade like that of
the branch.

No hay sombra como la rama,

y en tiempo de primavera,
no hay sombra como la rama.

There is no shade like that of
the branch.
and in the springtime,
there is no shade like that of
the branch.

Señor San Pedro,
quiero bajar a lo llano,
que de la cuesta ya vengo.

Sir St. Peter,
I want to go down to the plain,
I've already come from the hill.

Que de la cuesta ya vengo.
Quiero bajarme a lo llano,
que de la cuesta ya vengo.

I've already come from the hill.
I want to go down to the plain,
I've already come from the hill.

Señor San Pedro,
San Pedro, como era calvo,
le picaban los mosquitos.

Sir St. Peter,
as he was bald,
the mosquitos stung him.

Le picaban los mosquitos
y su padre le decía:
¡Pónte el gorro, Periquito!

The mosquitos stung him
and his father said to him:
"Put on your cap, Periquito!"

Santa María,
en el cielo hay una estrella
que a los asturianos guía.

Holy Mary,
in the heavens there's a star
that guides the Asturians.

Que a los asturianos guía.
En el cielo hay una estrella
que a los asturianos guía.

That guides the Asturians.
In the heavens there's a star
that guides the Asturians.

Señor San Pedro,
arrodiemos la farola.
¡Viva La Pola de Siero!

Sir St. Peter,
let's go around the lamppost.
Long live Pola de Siero!

¡Viva La Pola de Siero!
Y arrodiemos la farola,
¡Viva La Pola de Siero!

Long live Pola de Siero!
Let's go around the lamppost.
Long live Pola de Siero!

La soberana,
nací na Pola de Siero,
soy legítima asturiana.

Soy legítima asturiana.
Nací en La Pola de Siero,
soy legítima asturiana.

Señor San Pedro,
entre cortina y cortina
no puedo ver a mi dueño.

No puedo ver a mi dueño.
Entre cortina y cortina
no puedo ver a mi dueño.

Señor San Pedro,
en todos los tribunales
tengo decir qu'eres mía.

Tengo decir qu'eres mía.
En todos los tribunales
tengo decir qu'eres mía.

La Virgen pura,
el que corteja a la madre,
la fía tiene segura.

La fía tiene segura.
El que corteja a la madre,
la fía tiene segura.

Señor San Pedro,
tengo de plantar un pino
en medio la mar si puedo.

En medio la mar si puedo.

La soberana,
I was born in Pola de Siero,
I'm a true Asturian [woman].

I'm a true Asturian [woman].
I was born in Pola de Siero,
I'm a true Asturian [woman].

Sir St. Peter,
between one curtain and another
I cannot see my master.

I cannot see my master.
Between one curtain and another
I cannot see my master.

Sir St. Peter,
in all the tribunals
I must proclaim that you are mine.

I must proclaim that you are mine.
In all the tribunals
I must proclaim that you are mine.

The pure Virgin,
he who courts the mother,
surely has the daughter.

Surely has the daughter.
He who courts the mother,
surely has the daughter.

Sir St. Peter
I must plant a pine tree
in the middle of the sea, if I can.

In the middle of the sea, if I can.

Tengo de plantar un pino
en medio la mar si puedo.

I must plant a pine tree
in the middle of the sea, if I can.

Santa María,
desde Oviedo a Covadonga,
no hay patria como la mía.

Holy Mary,
from Oviedo to Covadonga,
there is no land like mine.

No hay patria como la mía.
Desde Oviedo a Covadonga,
no hay patria como la mía.

There is no land like mine.
From Oviedo to Covadonga,
there is no land like mine.

3. Los caranquiños.
Joaquina Moro Lagar y grupo / and group: voz, baile / vocals, dance. (Previamente inédito / previously unreleased.)

El término *los caranquiños* no se recoge en ninguna de las monografías lingüísticas del asturiano, ni tampoco en el diccionario de la Real Academia de la Lengua. La explicación más convincente es que sería el término para definir unos agujeros que los niños hacían en el suelo y tapaban con palos y trozos de hierba fresca. Esa sería la razón por la que la letra avisa "A los caranquiños, madre, con cuidado." Pero nada es seguro. En cualquier caso, es muy popular, se danza con la letra del romance de *¡Ay, un galán d'esta villa!* a la que se le añaden dos estribillos diferentes que hacen referencia a *los caranquiños* y que se van cantando alternativamente. Se danza con un ritmo vivo, tradicionalmente en círculo cerrado, aunque en la actualidad también se dance en abierto. La cabeza de la danza la forma un grupo de danzantes que van desarrollando el cantar. Cantan un verso y responden a coro los demás danzantes con el primer estribillo; vuelven a cantar dos versos —el mismo con el que empezaron y el siguiente—, y el coro canta el segundo estribillo, y así hasta el final. Los ejecutantes, en disposición alternante hombre / mujer, cogidos del dedo meñique, comienzan a danzar con el pie derecho.

The term *los caranquiños* is not found in any monograph on Asturian linguistics, or in the dictionary of the Royal Academy of Language (Real Academia de la Lengua.) The most likely explanation is that the term refers to holes made by children in the ground, and filled with sticks and grass, hence the lyrics warning "mother, be careful of the *caranquiños.*" But this is not at all certain. In any case, it is a very well known dance, done to the words of the ballad *¡Ay, un galán d'esta villa!*, with



Florinda Suárez ("Flora la del Ramonzón") with her sisters / con sus hermanas Maruja y Soledad, Pola de Siero, 2003.

two additional stanzas, sung alternately, referring to *los caranquiños*. The dance is lively, traditionally in a closed circle, though today it is also danced in an open circle. It is led by a group of dancers who lead the singing: they sing one line, the other dancers respond with the first refrain, the leading group sings the first and then the second line and the chorus sings the second refrain, and the pattern is repeated through the end of the song. The circle is composed of alternating men and women; they join hands linking little fingers and always begin with the right foot.

¡Ai!, él por aquí venía.	*Ah! the one who came by here.*
No los puedo hallar	*I can't find them*
si me duermo, si me duermo.	*if I fall asleep, if I fall asleep.*
¡Ai!, él por aquí venía,	*Ah! the one who came by here,*
¡Ai!, él por aquí pasaba.	*Ah! the one who passed by here.*
A los caranquiños,	*Ah, at the* caranquiños,
madre, con cuidado,	*mother, step carefully,*

que esta fiesta viene
de año, en año, en año.
¡Ai, diga lo qu'el quería
No los puedo hallar
si me duermo, si me duermo.
¡Ai, diga lo qu'el quería!
¡Ai, diga lo que'el buscaba!
A los caranquiños.
¡Ai!, quiere a la blanca niña [3x].
¡Ai!, si no era una mi prima [2x]
¡Ai!, si no era una mi hermana.

for this fiesta takes place
year after year.
Ah! say what he wants,
I can't find them
if I fall asleep, if I fall asleep.
Ah! say what he wants!
Ah! say what he's looking for!
at the caranquiños.
Ah! he loves the fair lass. [3x]
Ah! if she were not my cousin
Ah! if she were not my sister.

4. Señor San Pedro (II).
Joaquina Moro Lagar y grupo / and group: voz / vocals.

Señor San Pedro,
San Roque a la mar abajo
como cualquier marinero.

Sir St. Peter,
St. Roch down by the sea
like any sailor.

Como cualquier marinero,
San Roque a la mar abajo
como cualquier marinero.

Like any sailor,
St. Roch down by the sea
like any sailor.

La soberana,
la que va por La Pedrera
cómo ximielga la saya.

La soberana,
the one who goes to La Pedrera
how her skirt sways.

Cómo ximielga la saya,
y si yo fuera con ella,
muncho más la ximielgara.

How her skirt sways,
and if I went with her,
it would sway much more.

La Madalena,
tu pintar no la pintaste,
pero yo pintar, pintela.

The Madeleine,
you did not paint her,
but paint her I will.

Pero yo pintar, pintela,
en Les Campes de La Pola,

But paint her I will,
in the fields of Pola,

al lado de mi morena. | *at the side of my dark lass.*

San Agustín,
todos los males se acaban
y el mío no tiene fin.
Y el mío no tiene fin.
Todos los males se acaban
y el mío no tiene fin.

St. Augustine,
all the troubles come to an end
but mine has no end.
And mine has no end.
All troubles come to an end
and mine has no end.

San Agustín,
¡el que ver quiera una danza,
que venga al nuestru Carmín!

St. Augustine,
whoever wants to see a dance
should come to our Carmín!

¡Que venga al nuestru Carmín!
¡El que ver quiera una danza,
que venga al nuestru Carmín!

Should come to our Carmín!
whoever wants to see a dance
should come to our Carmín!

5. La casa del señor cura.
Joaquina Moro Lagar y grupo / and group: voz / vocals.

Estas dos *giraldillas* bien conocidas se oían por las tardes en el *chigre*, donde la gente solía ir para probar la nueva sidra, y para cantar juntos.

This song and the next are well-known *giraldillas*; in the evenings one would often hear them in the *chigre*, where people go to taste the new cider and to sing.

La casa del señor cura
nunca la vi como ahora:
ventana sobre ventana
y el corredor a la moda.

The priest's house
I've never seen it like this:
one window above another
and a fashionable hallway.

Enguedeyar, enguedeyar, enguedeyéme,
enguedeyéme en un bardial,
enguedeyéme con una de quince,
nunca me pude desenguedeyar.

Entangled, I became entangled,
I became entangled in a thicket,
I became tangled up with a
fifteen-year-old [girl]
I couldn't ever disentangle myself.

6. Dale la vuelta, Pepe.
Joaquina Moro Lagar and group: vocals.

Dale la vuelta, Pepe, dale la vuelta, que quiero ver el forro de tu chaqueta. ¡Que dale la vuelta!	*Turn around, Pepe, turn around, I want to see the lining of your jacket. So turn around!*
Échale trigo al pollo, María Manuela. Échale trigo al pollo que no se muera. ¡Que dale la vuelta!	*Throw some wheat to the chicken, María Manuela. Throw some wheat to the chicken so it doesn't die. Turn around!*

7. Les barandielles del puente.
Florinda Suárez, *Flora la del Ramonzón:* voz / voice.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Nota de la traductora: Florinda, ya con más de noventa años, me cantó esta canción con el mismo afán en 2003. Ella y sus dos hermanas me cantaron varias canciones y me contaron la visita de Alan Lomax medio siglo antes.

Translator's note: Florinda, then in her early 90s, sang this for me as beautifully as ever in 2003. She and her two sisters sang several songs for me and recounted Alan Lomax's visit half a century before.

Les barandielles del puente ximiélguense cuando paso. Y a ti solina te quiero, de les demás no hago caso.	*The railings of the bridge shake when I go by. And I love only you I pay no attention to the other* [girls].
Demonio de moliñeru, tú, ¿qué-y ficisti a aquella probe moza qu'está tan triste?	*Devil of a miller, what did you do to that poor girl who is so sad?*

8. Caminito del puerto.
Florinda Suárez, *Flora la del Ramonzón*: voz / voice.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Versión muy castellanizada de *Pelo alto del puertu nun pasa nadie*. El diminutivo castellano en /-ito/ era y aún es rarísimo escucharlo entre asturianos. En algunas zonas, su empleo era considerado como cursi e incluso de desclasados, y motivo de burla.

This is a Castilianized version of the song *Pelo alto del puertu nun pasa nadie*. The Castilian diminutive /-ito/ was and still is very rarely heard among Asturians. In some areas, its use is even considered pretentious and results in teasing.

Caminito del puerto	*By the little road to the port*
yá non va nadie,	*no one passes any more,*
sinón polvo y arena	*except dust and sand*
que lleva el aire.	*that the wind brings.*
¡Que lleva el aire, sí!	*That the wind brings, yes!*
¡Que lleva el aire, no!	*That the wind brings, no!*
¡Que lleva el aire!	*That the wind brings!*

9. A dónde vas a dar agua.
Hombre no identificado / Unidentified man: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Se trata de una canción dialogada.

This is a dialogue song.

—¿A dónde vas a dar agua,	*—Where are you going for water,*
mozu a los bueyes,	*lad of the oxen?*
que desde mio cama siento	*From my bed I hear*
los cascabeles?	*the bells.*
—Si sientes los cascabeles	*—If you hear the bells*
de mi parexa	*of my pair*

levántate de la cama,
ponte a la rexa.

—Yo a la rexa no me pongo
ni a la ventana,
que quiero dormir el sueño
de la mañana.

get out of bed,
go to the lattice.

—I'll not go to the lattice
nor to the window,
for I want to sleep the sleep
of the morning.

Tres canciones infantiles / Three children's songs

Son canciones de corro de niñas del dominio general español, difundidas en todo el territorio gracias a la implantación de la enseñanza pública.

These are girls' circle dance songs that are found all over Spain, as they were taught in public schools.

10. Una tarde de verano.
Catorce mozas no identificadas / fourteen unidentified girls: voz y baile / vocals, dance. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Una tarde de verano,
me sacaron a paseo.
Al dar vueltas a la esquina,
había un convento abierto.
Bajaron cuatro monjitas,
todas vestidas de negro,
con una vela en la mano
que parecía un entierro.
Me cogieron de la mano
y me metieron adentro.
Me sentaron nuna silla
y me cortaron el pelo.
Pendientes de mis orejas,
anillito de mi dedo.
Lo que más sentía yo,

One summer afternoon,
they took me out for a walk.
Going around the corner,
there was an open convent.
Four little nuns came down,
all dressed in black,
holding candles;
it was like a funeral.
They took me by the hand
and they brought me inside.
They sat me down on a chair
and they cut my hair;
earrings of my ears,
little ring of my finger.
what I felt most

era la cinta del pelo.

was the hair band.

11. En Salamanca.

Catorce mozas no identificadas / fourteen unidentified girls: voz y baile / vocals, dance. (Previamente inédito / previously unreleased.)

En Salamanca
ha sucedido,
la torre alta
que se ha caído.

Si se ha caído,
que la levanten:
dinero tienen
los estudiantes.

Los estudiantes
no tienen nada,
todo lo gastan
en la ensalada.

Si la ensalada,
supiera dulce,
lo comerían
los andaluces.

Arroyo, arroyo,
fuente serena,
¿quién te lava la ropa?
¡La mi morena!

¡Y agáchate
y vuélvete a agachar,
que los agachaditos
no saben bailar!

¡Y agáchate

In Salamanca
it happened:
the high tower
has fallen.

If it has fallen,
they should raise it;
they have money,
the students.

The students
have nothing:
they spend it all
on salad.

If the salad
were sweet,
[those who] *would eat it*
[are] *the Andalusians.*

Stream, stream,
calm fountain,
who washes your clothes?
My pretty dark one!

And bend down,
and bend down again:
the ones who are bent down
don't know how to dance.

And bend down,

y vuélvete a agachar,	*and bend down again:*
que este es el cuento	*for this is the story*
de nunca se acabar!	*that never ends.*



Niñas jugando al corro / Girls playing el corro.

12. De Cataluña vengo.
Catorce mozas no identificadas / fourteen unidentified girls: voz y baile / vocals, dance.

De Cataluña vengo	*From Catalonia I come,*
de servir al rey,	*from serving the king,*
de servir al rey, de servir al rey.	*from serving the king, from serving the king.*
Y traigo la licencia	*And I bring the permission*
de mi coronel,	*of my colonel.*
de mi coronel, de mi coronel.	
Al pasar por el puente	*Crossing the bridge*
de Santa Clara,	*of St. Clara,*

¡Chis, pum!
De Santa Clara, de Santa Clara.

[Exclamations]

Me cayó el anillo
dentro del agua.
¡Chis, pum, fuego!
Dentro del agua, dentro del agua.

My ring fell
into the water.
[Exclamations]

Por coger el anillo,
cogí un tesoro.
¡Chis, pum, fuego!
Cogí un tesoro, cogí un tesoro.

Reaching for the ring,
I found a treasure.
[Exclamations]
I found a treasure.

13. A la salida del Sella.
Justino García Rodríguez: voz / vocals; gaita asturiana / Asturian bagpipe: Enrique Nosti, Enrique'l de Marcenao.

Es una tonada de gran dificultad y auténtica prueba de fuego para los cantantes, porque siguiendo los patrones clásicos se comienza en un registro grave y luego debe subirse a la octava en los fraseos finales.

This very difficult *tonada* is a sort of trial by fire for singers: in the classic pattern, it begins in a low register and rises an octave in the final phrases.

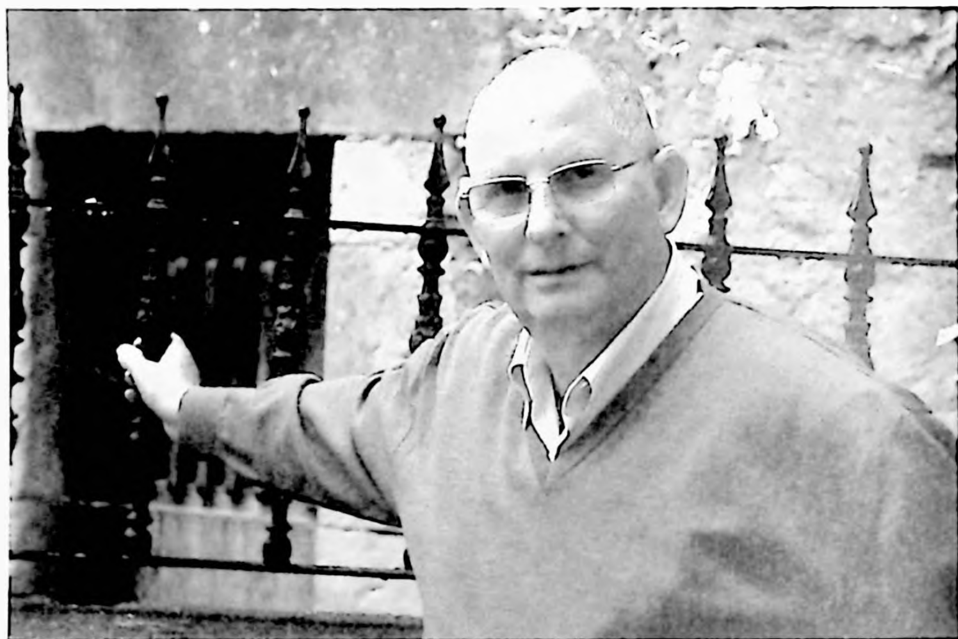
A la salida del Sella
púnxime a xugar la barra
y una neña que me vio,
al verme llorar, lloraba.

Leaving Sella,
*I began to play the iron bar game**
and a lass who saw me,
when she saw me cry, wept.

*A game that basically consists of throwing an iron bar as far as possible.

Arenas de Cabrales

14. Corri-corri.
Carmen Prieto, María Teresa Martínez, Josefa Moradiellos Cifuentes, Leonor



Con quince años, Manuel Otero (actualmente tiene 74) cantó Caminito de la fuente *a Alan Lomax / Manuel Otero, at 15 years old, sang* Caminito de la Fuente *for Alan Lomax.*

Cuervo, Aurelia de Caso Rodríguez, Fernanda Ardines García, Trinidad Gutiérrez, Ángela Mestas López, Dolores Antón Niembro: voz, baile, tamboril y tres panderetas / vocals, dance, drum, three tambourines.

Considerado como uno de los bailes más antiguos del noroeste peninsular, en el *corri-corri* un danzante varón se enfrenta a un número variable de mujeres, entre 5 y 8 normalmente. Lo cantan en castellano varias mujeres con el *Romance de la Virgen y el pastor*, al son del ritmo cadencioso del *pandoriu* (pandereta con mango) o panderetas y un tambor. El baile transmite un carácter ritual.

Las mujeres bailan en fila, serias, con aire de gravedad, sin apenas levantar los pies del suelo, como si caminaran con paso menudo y ligero, desplazándose todas a la vez en un espacio amplio, una detrás de otra, o cruzando sincronizadamente el terreno. Llevan en las manos ramos de laurel y ejecutan un braceo sobrio y repetitivo a la altura del pecho. El varón baila con pasos más abiertos y brazos en alto, y dirige los desplazamientos femeninos con gran libertad de movimientos. A veces

salta o gira sobre sí mismo. El baile se detiene cuando lo indica el *bailín*, nombre que recibe el danzante masculino.

En el canto, hay siempre un estribillo que se intercala entre estrofa y estrofa. Habitualmente se repite el último verso de cada estrofa para comenzar la siguiente, tras el estribillo. En esta versión, la tercera y última estrofa interpretada, repite sin embargo el tercer verso de la estrofa anterior.

The *corri-corri* is thought to be one of the oldest dances in the northeast of the Iberian Peninsula. It is danced by one man, known as the *bailín*, and a varying number of women, usually between five and eight, with the male dancer facing the women. The music for the dance is the *Romance de la Virgen y el pastor* (Ballad of the Virgin and the Shepherd), sung by the women to the solemn rhythm of the *pandoriu* (a type of tambourine with a handle) or with a tambourine, and a *tambor* (side drum). The dance transmits an atmosphere of ritual.

The women dance in a line, solemnly, and barely lift their feet from the ground, as if they were walking with small, light steps; they all move simultaneously across a wide space, either one behind the other or crossing the area together. They carry branches of laurel, and make repetitive, solemn arm movements at chest level. The male dancer, the *bailín*, dances quite differently, with more open steps and arms held up; with considerable freedom of movement, sometimes leaping or executing turns, he directs the women's moves. The *bailín* also decides and indicates when the dance is to stop.

A refrain is sung after every strophe of the ballad. Usually, the last line of each stanza becomes the first line of the following one, after the refrain. In this version, however, the third and last stanza repeat the third line of the previous one.

Vi que bajaba de un cerro, cuando a las tres de la tarde vi que bajaba de un cerro una hermosa peregrina con un infante pequeño.	*I saw* [her] *coming down the hill,* *when at three o'clock in the afternoon* *I saw* [her] *coming down the hill* *a beautiful pilgrim* *with a small child.*
Válgame Nuestra Señora, válgame la Madre Santa.	*Protect me, Our Lady Virgin,* *protect me, holy Mother.*

Válgame Nuestra Señora,
Nuestra Señora me valga.

Protect me, Our Lady Virgin,
may our Lady protect me.

Con un infante pequeño,
con un báculo en la mano,
su madre un rosario al cuello

With a small child,
with a staff in her hand,
his mother, with a rosary around her neck,

bordado de quince rosas
divididas en tres tercios.
Su madre un rosario al cuello,

embroidered with fifteen roses
divided into three groups.
His mother with a rosary around her neck,

y vi que se iba acercando
donde el pastor tenía el puesto.
—Pastor, el cielo te guarde

and I saw her coming closer,
where the shepherd was sitting.
—Shepherd, may heaven watch over you,

por Dios y su madre quiero.

so I wish, by God and his Mother.

15. Para empezar a cantar.
Carmen Prieto: voz, tambor / vocals, drum; María Teresa Martínez: voz, pandereta / vocals, tambourine. (Previamente inédito / previously unreleased.)

La *jota* es el baile más extendido por toda la península y alcanzó gran difusión en Asturias. En el oriente, la ejecución de *jota* y *gallegada* suelen ir juntas. El término *gallegada* se emplea para designar un ritmo binario de saltón o ligero. Se consideraba que solamente pueden salir airosos del baile de la gallegada los bailadores más expertos.

The jota is the dance most widespread throughout Spain and it became very popular in Asturias. In western areas, the *jota* and the *gallegada* are usually danced together. The term *gallegada* refers to a light or hopping rhythm in a binary meter, requiring expert dancers to perform it really well.

Para empezar a cantar,
primero en nombre de Dios,
y para perder el miedo,
voy levantando la voz.
Para empezar a cantar,

To start off the singing,
first in the name of God,
and to shed my fear
I raise my voice.
To start off the singing

pido a la Virgen María
que me ayude con su gracia,
que no puedo con la mía.

I ask the Virgin Mary
to help me with her grace,
as I cannot do with my own.

¿Cómo quieres que la yedra
en el invierno se seque?
¿Cómo quieres que yo olvide
a quien he querido siempre?

How can you expect the ivy
to be dry during the winter?
How can you expect me to forget
the one I've always loved?

16. Da la vuelta, majo (gallegada).
Carmen Prieto: voz, tambor / vocals, drum; María Teresa Martínez: voz, pandereta / vocals, tambourine.

Da la vuelta majo,
dala con aire,
que quiero ver el justo
de tu buen talle.
Airecito, aire,
aire morena,
que quiero ver el vuelo
de tus caderas.
¡Niña de la saya,
quién te tuviera!

Turn around, handsome,
do it with style,
for I want to see the fine line
of your good figure.
With style, quite a style,
with style, pretty dark one,
for I want to see the flight
of your hips.
Lass of the sash,
lucky the one who gets you!

17. Ea, ea (añada / lullaby).
Dolores Antón: voz y pandereta / vocals, tambourine.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Las canciones de cuna, en Asturias, reciben el nombre de *añadas*. Esta resulta muy curiosa, por cantarse con la melodía del *corri-corri*.

Lullabies in Asturias are called *añadas*. This one is somewhat of an oddity, for it uses the melody of the *corri-corri*, and the singer adds some lyrics from the dance song as well.

Ea, ea, ea, ea,
contigo la Virgen sea.

Ea, ea, ea, ea,
may the Virgin be with you,



Bailando el corri-corri */ Dancing the* corri-corri. *De izquierda a derecha / left to right: Trinidad Gutiérrez Butillo, Fernanda Ardines García, Ángela Mestas López, Josefa Moradiellos Cifuentes, Leonor Cuervo.*

Ora, ora, ora, ora,
contigo nuestra señora.

Los angelinos del cielo,
la Virgen de Covadonga.
Laralaila, laralailalero...

Cuando a las tres de la tarde
vi que bajaba de un cerro,
con una cruz en la mano
y un infante pequeño.

Con un báculo en la mano,
su madre un rosario al cuello

y vi que se iba acercando

ora, ora, ora, ora,
with you may Our Lady be.

The little angels of heaven,
the Virgin of Covadonga.
Laralaila, laralailalero....

When at three o'clock in the afternoon
I saw her coming down from a hill
with a cross in her hand
and a small infant,

with a staff in his hand,
his mother a rosary around
her neck,
and I saw her approaching

donde el pastor tenía el puerto.
Pastor de cielos y tierra,
por Dios y su madre quiero
que me des para este niño
algo de vuestro sustento.

the shepherd's door.
Shepherd of heaven and earth,
by God and his mother, I want
you to give me something for this child
something of your sustenance.

18. La buena pro.
Dolores Antón y tres mujeres no identificadas / and three unidentified women: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Cantar posterior al banquete nupcial.

This is sung after the wedding banquet.

Después que la han comido
en la mesa honrada,
Después que la han comido

After they have eaten
at the table of honor,
After they have eaten



Corri-corri, *Arenas de Cabrales.*



Corri-corri, *Arenas de Cabrales.*

buena pro, buena pro, buena pro,	*may it all go well* [or good appetite]
les haga.	*for them.*
Después que la han comido	*After they have eaten*
en los corredores,*	*in the hallways,*
Después que la han comido	*After they have eaten*
buena pro, buena pro, buena pro,	*may it all go well,*
señores.	*gentlemen.*

*No repiten aquí las informantes. En otras versiones conocidas se repite. / This phrase is usually repeated, but the singers do not repeat it here.

19. Gerineldo.
Carmen Prieto: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Versión fragmentaria del *Romance de Gerineldo*, muy conocido en Asturias.



Corri-corri, *Arenas de Cabrales*

Nota de la traductora: Otras versiones del romance de Gerineldo aparecen en las grabaciones españolas de Alan Lomax: véase *Extremadura*, ya citado, pista 22, y las versiones disponibles en el catálogo digital de www.culturalequity.org. El romance, de origen carolingio, sigue: el paje Gerineldo pasa la noche con la infanta; se entera el rey y dice a Gerineldo que se case con la infanta. En algunas versiones, entre ellas las típicas versiones sefaradís, se celebra la boda; en otras versiones Gerineldo rechaza la oferta del rey porque ha jurado a la Virgen que solamente se casará con una virgen.

Editor's Note: This is a fragment of the ballad *Gerineldo*, very well known in Asturias. Other versions appear in Lomax's Spanish recordings: see *Extremadura* (Rounder 1763, 2002), track 22 and unpublished versions in the culturalequity.org digital catalog. The ballad, of Carolingian origin, continues with Gerineldo, the page, spending the night with the princess; the king discovers them and tells Gerineldo he may marry his daughter. In some versions, including most Sephardic versions, the wedding takes place; in others, Gerineldo refuses because he has promised the Virgin to marry only a virgin.

¡Ay, quién tuviera la dicha
de ganar lo bien servido,
como tuvo Gerineldo
siendo del rey bien querido!
Una mañana de junio
se levantó Gerineldo
a dar agua a sus caballos
a las orillas del mar.
Mientras los caballos beben
Gerineldo echa un cantar,
y la infanta que le oye
pronto le empezó a llamar:
—Gerineldo, Gerineldo,
mi camarero leal,
si fueras rico en hacienda
como eres galán pulido,
dichosa fuera la dama
que se casara contigo.
—Como soy criado vuestro,
señora, burláis conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,

que de veras te lo digo:
¡Quién te cogiera una noche
tres horas a mi *albeldrío*!

Ay, whoever had the good fortune
to win what he deserved,
as Gerineldo had
as a favorite of the king!
One morning in June
Gerineldo arose
to water his horses
at the seashore.
While the horses drank,
Gerineldo started to sing
and the princess heard it,
and right away she began to call him:
—Gerineldo, Gerineldo,
my loyal servant,
if you were as rich in properties
as you are a handsome lad,
the lady would be lucky
who married you.
—As I am your servant,
my lady, don't make fun of me.
—I'm not making fun of you,
Gerineldo,
what I tell you is the truth.
How fine it would be to have you
three hours at my beck and call!

20. Mambrón se fue a la guerra.
Carmen Prieto: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Versión de una canción infantil de principios del siglo XVIII, muy popular en toda España: *Mambrú se fue a la guerra*. El protagonista de la canción es el general inglés Churchill, duque de Marlborough (1650–1722), que luchó en la Guerra de Sucesión. La dificultad de pronunciar este nombre lo transformó en "Mambrú" y, en esta versión, en "Mambrón" y "Landrón." Una versión de esta canción también fue recogida por Alan Lomax en La Mancha (pista 42 del CD en preparación).

This is a version of a children's song from the early 18th century, very well-known throughout Spain and France: *Mambrú se fue a la guerra*. "Mambrú" is the English General John Churchill, Duke of Marlborough (1650–1722), who fought in the War of Succession. Difficulty in pronouncing "Marlborough" led to the transformation of the name into "Mambrú," or, in this version, "Mambrón" and "Landrón." Another version collected by Alan Lomax will appear on the La Mancha album (Track 42, in preparation).

Mambrón se fue a la guerra,
mira amor qué dolor y qué pena.
Landrón se fue a la guerra,
no sé cuando vendrá.
Si vendrá por la Pascua,
mira amor qué dolor y qué pena.
Si vendrá por la Pascua
o por La Trinidad.

Mambrón went to the war,
see, love, what pain and what sorrow.
Landrón went to the war,
I don't know when he'll return.
If he comes back at Easter time,
see, love, what pain and what sorrow.
if he comes back at Easter time
or on Trinity.

La Trinidad ya pasa,
mira amor, qué dolor y qué pena.
La Trinidad ya pasa,
Mambrón no viene yá.

Trinity's gone by,
see, love, what pain and what sorrow.
Trinity's gone by,
Mambrón's not coming back.

21. Sevillano es Manuel.
Teresa Martínez con otras mujeres no identificadas / and other identified women: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Dices que no la quieres
y has de quererla,
has de enturbiar el agua
y has de beberla.

You say you don't love her
and you have to love her,
you have to muddy the water
and you have to drink it.

Sevillano,
sevillano es Manuel.
Sevillano,
sevillano ha de ser,
que quieras que no.
Aquel pobre marino,

Sevillian,
Manuel is Sevillian.
Sevillian,
Sevillian he must be,
whether you like it or not.
That poor sailor

dijo al piloto	*told the pilot*
que el capitán del barco	*that the boat's captain*
se ha vuelto loco.	*has gone crazy.*
Sevillano,	*Sevillian,*
sevillano es Manuel.	*Manuel is Sevillian.*
Sevillano,	*Sevillian,*
sevillano ha de ser,	*Sevillian he must be,*
que quieras que no.	*whether you like it or not.*

22. Santa María.
Teresa Martínez: vocals / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Santa María,	*Saint Mary,*
si a ti te quiere tu madre,	*if your mother loves you,*
a mí me quiere la mía.	*mine loves me.*
Quiere la mía,	*My mother loves,*
si a ti te quiere de noche,	*if she loves you at night,*
a mí de noche y de día.	*she loves me night and day.*

23. La cabraliega.
Teresa Martínez: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Con la misma melodía del número 40, la informante introduce tres versos de otra canción distinta en melodía y letra, muy popular y representativa de la zona, *Cuando salí de Cabrales*, también llamada *La cabraliega*. Hasta donde sabemos, nunca ha existido una versión de dicha canción con esta melodía.

Using the same melody as the preceding song, the singer here introduces three lines from a song with different lyrics and melody, very emblematic of this region: *Cuando salí de Cabrales* [when I left Cabrales], also known as *La cabraliega*. To our knowledge, this is the only known instance of these well-known lyrics being sung to this melody.

La cabraliega,	*The one from Cabrales*

porque perdió los corales
en la Salud de Carreña.

for she lost the corals
in the [Our Lady of] Salud [health]
celebrations in Carreña.

24. Soy Pastor.
Julio Matías: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Se trata de una de las tonadas que por su dificultad tonal goza de un gran favor entre el público. Es una canción casi exclusiva de los intérpretes masculinos.

This *tonada* is technically demanding and a favorite of audiences. It is almost always performed by men.

Soy pastor y nací en el monte

entre la flor y el lloréu.
¡Viva el pastor!

I'm a shepherd and I was born in
the mountains
between the flower and the laurel.
Long live the shepherd!

Sin tener calor de nadie
a no ser el del ganáu.
¡Viva el amor!

Without being warmed up by anyone,
except the flock.
Long live love!

Yo soy quien cuida la oveya,
quien escarmena la llana
pa facer y buenos colchones,
mientras yo duermo en la paya.

I'm the one who takes care of the sheep,
who learns to work the wool
to make good mattresses,
while I sleep on straw.

25. Caminito de la fuente (I).
Dolores Antón: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

26. Caminito de la fuente (II).
Manuel Otero: voz / vocals.

Dos variantes de la misma canción, con melodías diferentes. Se transcriben en negrita los pocos cambios de la letra en la segunda versión. No se cantan los versos 9 y 10 de la versión 1.



Trinidad Gutiérrez, Arenas de Cabrales.
The following three photos, taken in 2003, feature women holding Lomax's 1952 photo of themselves. / En esta fotografía y las dos que siguen, sacadas en 2003, se ven las mismas mujeres en la fotografía sacada por Alan Lomax en 1952.

These are two versions of the same song, sung with different melodies. The few, minor changes in the lyrics are indicated in bold. Lines nine and ten of the first version do not appear in the second one.

—Vas a la fuente, a la fuente,
tan solita, tan solita.
Si quieres que te acompañe...
—Yo no quiero compañía,
porque lo [me] verá mi novio.
—¿Tienes tú novio, y tan chica?
[¿Quién es tu novio, tan linda?]
—Y es el pastor más bizarro
que hay en esta cercanía.

—You go to the fountain, to the fountain,
all alone, all alone.
If you want me to go with you...
—I don't want company
because my boyfriend would see me.
—You have a boyfriend, and you're so young?
[Who is your boyfriend, pretty one?]
—And he's the strangest shepherd
anywhere around here.

[Junto a un espinoso cardo
cantaba una clavelina.]
—¿Pero quieres a un pastor,
una zagala tan linda?
—Yo para pobre nací,
porque no querré [quiero] ser rica.
Si en el querer consistiera,
qué dicha fuera [sería] la mía.
—¡Ay! Para tus manos blancas,
una salada sortija,
y así [tú], como no la traes,
puedes probarte la mía.
—Por probar nada se pierde,
me está muy bien y justita.
—Pues te las puedes dejar,
que tengo en mi joyería
más de cincuenta y con esa

*[Next to a thorny thistle
a carnation plant sang]
—But you love a shepherd,
such a pretty shepherdess?
—I was born to be poor
because I won't [don't] want to be rich.
If it consisted of loving
what joy would be mine.
—Ah, for your fair hands
a pretty ring
and, since you don't have one,
you may try mine on."
—Nothing is lost by trying;
it fits me just right.
—Then you may keep it,
since in my jewellery box I have
more than fifty like this,*



Angela Mestes López, Arenas de Cabrales.

bordadas [borradas] en plata fina.
—¡Qué noble es el caballero!
—¡Qué encantadora es la niña!
El caballero y la zagala [doncella]

para la fuente caminan.
El pastor que lo admiraba [está viendo]
d'estas palabras decía:
—El que se halle solo y pobre
no busque la mujer linda [bonita],
que a la puerta del querer
viene el rico y se la quita.

decorated with fine silver.
—How noble, this gentleman!
—How charming, this lass!
The gentleman and the shepherdess
[maiden]
walked toward the fountain.
The shepherd she admired [sees]
said these words:
—He who finds himself alone and poor
should not look for a pretty woman,
for, just when love is at the door,
a rich man will come along and take
her away.

27. San José es carpintero + Mázate, vejigu.
Aurelia de Caso Rodríguez: voz, vexigu / vocals, *vexigu.*

Lomax apunta en su diario que la cantante se acompaña de un "vejigu," castellanización del asturiano *vexigu o ballicu.* Se trata de un odre hecho de piel de un animal pequeño, generalmente un cordero (Lomax identifica esta como de cerdo) que se usaba para conservar líquidos, como la leche. También se utilizaba para *mazar* la leche y hacer manteca. Se introducía leche dentro de él, y agitándolo con un enérgico movimiento rítmico horizontal, durante un tiempo, se conseguía separar el suero de la grasa, con la que se preparaba la manteca. Esta faena doméstica la realizaban las mujeres. La cantante ofrece en primer lugar una canción de cuna o añada mientras realiza este labor (*San José es carpintero*). Luego, canta una copla burlesca referente a su marido con otra melodía. (*Mázate, vejigu.*)

This singer is using a "vejigu" to accompany herself, as Alan Lomax notes in his field diary. The term is a Castilianized form of the Asturian term *vexigu* or *ballicu*; the usual Spanish (Castilian) term is *odre.* This is a wineskin made from the skin of a small animal, usually a lamb—Alan Lomax writes that it was a pigskin. It is also used for other liquids, such as milk. It was used to *mazar* (stir, shake) the milk to make butter. This was a woman's task: she would pour the milk into the "vejigu" and shake it energetically from side to side, as long as was needed to separate the whey from the fat, for preparing the butter. Here the singer sings a lullaby while carrying out this work ("Saint Joseph is a carpenter") and then, to another melody,



Fernandina Ardinez, Arenas de Cabrales.

a satirical verse about her husband.

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
San José, que es carpintero,
dice que le va a hacer una.

This baby is sleepy,
he has no bed nor cradle.
Saint Joseph, who is a carpenter,
says he is going to build one for him.

Adurmécite nenín
mira que vien el cocón
y que viene preguntando
donde está el niño llorón.

Go to sleep, little one,
see, the bogeyman is coming,
and he's coming to ask
where is that baby who's crying?

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
San José, que es carpintero,

This baby is sleepy,
he has no bed nor cradle.
Saint Joseph, who is a carpenter,

dice que le va a hacer una. | *says he is going to build one for him.*

Mázate vejigu,
ah.úntate manteca,
que te tengo de comer
sin que Adolfo lo sepa.

Shake, flask,
ah, get churned, butter,
for I must eat you
without Adolfo finding out.

Los amores que tu tienes...[fragmento]

The one you're in love with...
[fragment]

28. H.oguera.
Aurelia de Caso Rodríguez: voz, *vexigu* / vocals, *vexigu*.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

En todas las fiestas patronales de los concejos más orientales de Asturias, los mozos van la noche anterior a cortar la *h.oguera*, un árbol que al día siguiente llevan a hombros al campo de la iglesia, donde lo plantan, levantándolo hasta la vertical. Es común que los distintos pueblos rivalicen para plantar el tronco de árbol más grande. Acompañan el traslado y plante de la *h.oguera* mujeres que cantan, al son del tambor y de las panderetas adornadas con cintas, coplas alusivas. La costumbre de plantar el árbol no es exclusiva de la zona oriental, hay otros pueblos de Asturias donde también se planta el *arbolón*, pero donde se manifiesta más intensamente y con carácter más ritualizado es en el oriente.

Lo singular de esta grabación es que la informante se acompañe de un *vexigu*. Es lógico pensar que lo hiciera circunstancialmente para facilitar su canto. El escaso volumen sonoro que emite el odre y la dificultad física del movimiento de agitación, no permiten imaginarlo acompañando un canto interpretado por un grupo de mujeres al aire libre. Esta *h.oguera* está dedicada a San Juan Bautista. La noche víspera de San Juan es la fiesta del solsticio de verano, y existe en toda Asturias un riquísmo folclore en torno a esta celebración, en el que se suman ritos al agua, al fuego y las plantas. Sin duda el momento culminante es la quema de hogueras auténticas a la medianoche. Se conocen datos de lugares en los que la *h.oguera* se quemaba al final de la fiesta patronal, y algunos investigadores sostienen que esta es la razón del nombre que recibe.

In the following track, the same singer sings a *h.oguera*. The night before all the

saints' day festivals of the most western areas of Asturias, the boys go to cut down the *h.oguera*, a tree which the next day they will carry on their shoulders to the churchyard, where they will raise it upright and plant it. Often, neighboring villages compete to plant the tallest tree trunk. While the men carry and plant the *h.oguera*, the women sing, accompanying themselves on drums and tambourines decorated with ribbons. The custom also exists in other regions of Asturias, but the western regions are where it is practiced most intensively and with a more ritual character. In this case, the singer accompanies herself with a *vexigu* as described in the preceding song. The *vexigu*'s soft sound and the physical movement required to produce it would make this a very unlikely instrument to accompany this outdoor occasion of the *h.oguera* and the group of women who would usually be singing; the singer probably had it at hand and used it here for convenience.

This *h.oguera* was for St. John the Baptist—for St. John's Eve, the summer solstice. Asturias (like many other parts of the Iberian Peninsula) has a rich tradition of customs and activities related to water, fire, and plants. The moment of climax is reached at midnight, when the *h.ogueras* are burned, though in some areas they are burned at the end of the saint's day celebrations.

Y arriba, que arriba va y el Santu San Juan Bautista quiero que no vuelva atrás.	*And up there, up there goes* *and holy Saint John the Baptist,* *I don't want him to come back.*
Y arriba con la h.oguera. Y arriba mozos arriba, y arriba con la h.oguera.	*and up with the* h.oguera *up, lads, up,* *and up with the* h.oguera.
Y arriba con la h.oguera. Si no pueden los solteros, vengan los casados, vengan.	*And up with the* h.oguera; *if the bachelors can't do it,* *let the married men come, let them come.*
Ya está coronado el sol, ya está plantada la hoguera, ya está coronado el sol.	*Now the sun is crowned,* *and the* h.oguera *is planted,* *Now the sun is crowned.*
Ya está coronado el sol.	*Now the sun is crowned.*

Ya está la Virgen María
echando la bendición.*
Ya está coronado el cielo.
Ya está plantada la hoguera.
Ya está coronado el cielo.

Ya está coronado el cielo.
Ya está la Virgen María
rodeada de luceros.

Es una cosa anticuada.
El uso de las hogueras
es una cosa anticuada.

Es una cosa anticuada,
Imitando a Jesucristo
cuando con la cruz andaba.

Muchísimas gracias damos
a don Guillermo de Caso.
Muchísimas gracias damos.

Muchísimas gracias damos,
que nos regaló esta hoguera
para que nos divertamos.

Y siempre tiene alegría.
en Santurio hacen las fiestas
y siempre tiene alegría.
Y siempre tiene alegría.
Roguemos por su salud
y por toda su familia.

Now the Virgin Mary is
*saying the blessing.**
Now the heavens are crowned.
Now the h.oguera *is planted,*
Now the heavens are crowned.

Now the heavens are crowned.
Now the Virgin Mary is
surrounded by lights.

It is an ancient custom,
using the h.ogueras,
it is an ancient custom.

It is an ancient custom,
imitating Jesus Christ
when he walked with the cross.

Many thanks we give
to Sir William de Caso,
Many thanks we give.

Many thanks we give,
for he gave us this h.oguera,
so that we could have a good time.

And he is always happy.
In Santurio they hold the fiestas,
and he is always happy.
And he is always happy.
Let us pray for his health
and for all his family.

*Repite los dos últimos versos al final de esta estrofa, pero es accidental: no vuelve a repetirlo y nunca se hace en este tipo de cantares.

*The singer repeats the last two lines only at the end of this stanza. It is not usually

done in this kind of song.

29. Dicen que los pastores (gallegada).
Tres mujeres no indentificadas / three unidentified women: voz, panderetas / vocals, tambourines. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Dicen que los pastores
vieron a Cristo,
pero lo que hay ahora
nunca se ha visto.

They say that the shepherds
saw Christ,
but what there is now
has never been seen.

Déjame pasar,
no me puedo detener,
déjame pasar,
dueño mío, déjame.

Let me go,
I can't stop,
let me go,
my master, let me.

Dices que no la quieres
la morenita.
Cásate con la blanca,
¿quién te lo quita?

You say you don't love
the dark lass.
Marry the fair one —
Who would take this away from you?

Déjame pasar,
no me puedo detener,
déjame pasar,
dueño mío, déjame.

Let me go,
I can't stop,
let me go,
my master, let me.

La despedida canto
de mis cantares,
mi corazón se cierra,
toma las llaves.

I sing the farewell
of my songs,
my heart is closing,
take my keys.

Déjame pasar,
no me puedo detener,
déjame pasar,
dueño mío, déjame.

Let me go,
I can't stop,
let me go,
my master, let me.

Porrúa (Llanes)

30. Ramu a los Santos Justo y Pastor.
María Caridad Romano, Salvadora Concha Fernández, Obdulia Martínez, Rosa Martínez Fernández, Benita Haces, Pilar Fernández Sordo (madre de Salvadora / Salvadora's mother), Edelmira Villar y su sobrina / and her niece Cristina Villar: voz / vocals. Salvadora Concha Fernández: tambor / drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)

El canto del *ramu* se interpreta en muchos pueblos de Asturias durante las fiestas patronales. Los ramos son armazones de madera donde los vecinos colocan las ofrendas al santo patrono. Se montan sobre unas andas para transportarlos hasta la capilla del santo. Las ofrendas son diversas según el pueblo y la época de la fiesta: pan, cereales, uvas, manteca... Las mozas adornan el palanquín con flores y cintas de colores y cantan el *ramu*, generalmente acompañándose de percusión, mientras los mozos lo llevan solemnemente hasta el templo. Al finalizar la misa suele celebrarse una procesión y, a continuación, se subastan los productos de ofrenda. Las ganancias obtenidas son para el santo.

Para cantar el *ramu*, las mozas se dividen en dos grupos, el primero comienza el canto de los dos primeros versos de la cuarteta, que repite el segundo. El grupo A canta los dos últimos versos de la estrofa, y B los repite nuevamente. Esta estructura no se modifica hasta el final. Se acompañan con panderetas y un tambor.

The *ramu* song is sung in many villages of Asturias during saints' day celebrations. A *ramu* (Castilian *ramo*) is a wooden frame on which the villagers hang offerings to the patron saint. They lift it onto a litter to bring it to the saint's chapel. The offerings vary from one place to another, and may include bread, grains, grapes, and lard. The girls decorate the litter with flowers and colored ribbons and sing the *ramu*, usually accompanying themselves with percussion instruments, while the young men solemnly carry the *ramu* toward the church chapel. At the end of the mass, a procession usually takes place, after which they components of the offering are auctioned off: the proceeds are for the saint.

To sing the *ramu*, the girls split into two groups: group A starts off with the first

two lines of a four-line stanza, and group B repeats it. Group A then sings the last two lines, repeated by group B. This structure is maintained throughout the song, which is accompanied by tambourines and a side drum, the latter played by Salvadora Concha Fernández.

Ahora por la mañana nos debemos dirigir a San Justo, que nos deje d'esta empresa concluir.	*Now in the morning* *we should head toward* *St. Justo, may he permit us* *to carry this out well.*
Les damos los buenos días a los señores presentes... (No rematan la cuarteta.)	*We'll say good day* *to all those present...* [The singers do not complete this stanza.]
Levantad, mozos, el ramo, presentad vuestro valor, que lo vamos a llevar a San Justo y San Pastor.	*Lads, raise up the* ramo, *lend your strength,* *for we're going to bring it* *to St. Justo and St. Pastor.*
Presentar vuestro valor y también la voluntad... (No rematan la cuarteta.)	*Present your strength* *and also your good will...* [They do not complete this stanza.]

31. La reverencia.
María Caridad Romano, Salvadora Concha Fernández, Obdulia Martínez, Rosa Martínez Fernández, Benita Haces, Pilar Fernández Sordo (madre de Salvadora / Salvadora's mother), Edelmira Villar y su sobrina / and her niece Cristina Villar: voz / vocals. Salvadora Concha Fernández: tambor / drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Con distinta melodía que el *ramu*, se canta la reverencia al finalizar la procesión de los Santos Justo y Pastor.

The *reverencia* (bow) is sung to a different melody from the *ramu*, at the end of the procession of St. Justo and St. Pastor.

Con gusto y veneración
en el santo templo entramos
a San Justo y San Pastor
a ofrecerle nuestro ramo.

With pleasure and veneration
we enter the holy temple;
to St. Justo and St. Pastor
we offer this ramo.

De rodillas a la entrada
hacemos la reverencia.
De San Justo y San Pastor
esperamos su clemencia.

Kneeling at the entrance,
we bow.
From St. Justo and St. Pastor
we hope for mercy.

Sois San Justo y San Pastor
manantial de gracia inmensa.
No nos olvidéis jamás
ni en el cielo ni en la tierra.

You are St. Justo and St. Pastor,
fountain of immense grace.
Never forget us
in heaven or on earth.

32. Remate o / or despedida.
María Caridad Romano, Salvadora Concha Fernández, Obdulia Martínez, Rosa Martínez Fernández, Benita Haces, Pilar Fernández Sordo (madre de Salvadora / Salvadora's mother), Edelmira Villar y su sobrina / and her niece Cristina Villar: voz / vocals. Salvadora Concha Fernández: tambor / drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Con la misma melodía inicial del *ramu*, se canta esta despedida al concluir los actos religiosos.

The *despedida* (farewell) is sung to the same melody as the *ramu* at the end of the religious ceremonies.

Un acto de religión
venimos de contemplar.
A San Justo y San Pastor
volvemos a saludar.

A religious act
we have just witnessed.
St. Justo and St. Pastor
we greet once more.

San Justo y San Pastor,
los que a tu fiesta asistimos,
con humilde devoción
el saludo repetimos.

St. Justo and St. Pastor,
we who are present at your fiesta
with humble devotion
repeat the greeting.

33. Danza de San Justo.
María Caridad Romano, Salvadora Concha Fernández, Obdulia Martínez, Rosa Martínez Fernández, Benita Haces, Pilar Fernández Sordo (madre de Salvadora / Salvadora's mother), Edelmira Villar y su sobrina / and her niece Cristina Villar: vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

En sus anotaciones de campo, Alan Lomax escribe: "Luis Manuel dice: *música mejicana*; Luis Manuel dijo lo mismo a la traductora en 2003. Aunque no hemos podido identificarla, es posible que lo sea, por su aire. No sería extraño, en todo caso, por la fuerte tendencia migratoria hacia Méjico desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX de toda la zona oriental de Asturias, y en concreto del concejo de Llanes, al que pertenece el pueblo de Porrúa. Los emigrantes que hacían fortuna solían retornar durante el verano, pasando grandes temporadas: unos exhibiendo riqueza, otros sufragando obras públicas que beneficiaban a su comunidad de origen, buscando una mujer joven para formar familia en América.

Entre las actividades filantrópicas de los llamados "mejicanos" era frecuente la colaboración económica, cuando no el patrocinio total de las fiestas de los pueblos. Por tanto, podrían influir en la introducción de alguna música de su país de adopción, bien por sugerencia suya o por decisión de los vecinos en correspondencia a sus atenciones. Ha de tenerse en cuenta también que las rancheras y la música mejicana estuvieron de moda en los años cincuenta y sesenta en toda España.

Alan Lomax writes in his notes, and Luis Manuel told the translator in 2003, that this is a Mexican tune. This would not be surprising, given the intensive emigration to Mexico from western Asturias from the end of the nineteenth century through the first half of the twentieth, especially from the area of Llanes, to which the town of Porrúa belongs. The emigrants who made their fortune often returned during the summers and spent considerable time in their home towns, some showing off their riches, others funding public works to help their communities, and often some looking for a young woman to marry and found a family in America.

Among these philanthropic activities of the so-called "Mexicans" was often co-financing, or even totally financing, local saints' day celebrations. It is entirely possible that they would introduce some melodies from their adopted home, or that the local residents might even suggest this in gratitude for their help. The *rancheras* and Mexican music in general were also in vogue in Spain in the 1950s

and 1960s.

Cuando la tarde declina
en nuestra aldea asturiana,
resuenan los bellos cantos
de la danza porruana.

As the evening draws to a close
in our Asturian village,
the lovely songs ring out
of the dance of Porrúa.

Vivan San Justo y Pastor,
alegría del verano.
Siempre triunfan nuestras fiestas
porque reina el entusiasmo.

Long live St. Justo and St. Pastor,
and the happiness of the summer.
Our fiestas are always the best
for their enthusiasm is the highest.

Siendo de las romerías

la mejor la de San Justo.
siempre segundo domingo,
se renueva un viejo triunfo.

Since of the romerías
[religious processions]
the best is St. Justo,
always on the second Sunday
the old triumph is renewed.

34. ¿Dónde vas a dar agua?
Dos mujeres sin identificar (Alan Lomax apunta: "Dos tías de Luis Manuel"): voz. Two unidentified women, "aunts of Luis Manuel": vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

La primera de las canciones que van a continuación es una *giraldilla*. La *giraldilla* o *xirandiya* es un baile muy popular en Asturias, que alcanzó su máxima difusión en el siglo XIX. Su nombre hace referencia al giro que realizan los bailadores durante su ejecución, en rueda. Los ejecutantes bailan y cantan a la vez. Generalmente, consta de una parte de danza—agarrados de las manos, como en la *danza prima*—, que corresponde al canto de la estrofa, y de una parte de jota, coincidente con el estribillo, en el que la rueda se rompe y se baila a lo suelto con pasos muy sencillos. Existen muchas variantes, tanto en su coreografía—ruedas mixtas, corro de mujeres y hombres dentro del círculo, y viceversa—, como en las melodías que se cantan, o en el uso de castañuelas y otras percusiones para el paso de jota. Aunque la *giraldilla* ha ido perdiéndose, muchas de las canciones que las acompañaban siguen siendo muy populares.

La versión más conocida de esta *giraldilla* recogida en Porrúa, con pequeñas va-



Una de las cantantes, Salvadora Concha Fernández, Dora, *con Luis Manuel Romano, quien recordaba bien la visita de Lomax / One of the female singers, Salvadora "Dora" Concha Fernández, with Luis Manuel Romano, who remembered Alan's visit well.*

riantes de letra, es la llamada *Giraldilla de Avilés*. Por su sencillez, solía incluirse en los programas de baile de prácticamente todos los grupos folclóricos de la Sección Femenina, lo que contribuyó a su difusión por toda Asturias. No puede excluirse, sin embargo, que esta versión se conociera con anterioridad en el pueblo llanisco.

The first of the next two songs is a *giraldilla* or *xirandiya*, a very well known dance in Asturias, which reached the height of its popularity in the nineteenth century. The name *giraldilla* refers to the turn—*giro*—as the dancers go around a circle, dancing and singing at the same time. Usually the stanzas are sung with hands joined, as is the case with the *danza prima*, and during the refrain the dancers drop hands and perform very simple *jota* steps. There are many variants: for example, different melodies; the use or absence of castanets or other percussion instruments for the *jota* part; or the composition of the group, which may be mixed, or women joining hands in a circle around the men or vice versa. Although the *giraldilla* dance is rarely performed today, many of the songs that accompanied it are still popular.

The best-known version of this *giraldilla* recorded in Porrúa, with minor differences in the lyrics, is known as the *Giraldilla of Avilés*. Because of its simplicity it was included in the dance repertoires of almost all the folk groups run by the Sección Femenina (the Women's Section of the Phalanx of the Franco dictatorship), which led to its being well known throughout Asturias. Nevertheless, it is quite possible that this version was previously known in Llanes villages.

—¿Dónde vas a dar agua,
morena mía?
¿Dónde vas a dar agua?
—Voy a la ría.
—Con disculpa del agua,
verte quería.

—Where are you going to draw water,
my dark lass?
Where are you going to draw water?
—I'm going to the shore.
—With the excuse of the water,
I'd like to see you.

Avivái las castañuelas,
niña del baile primero.
Avivái las castañuelas,
que yá avivan el pandero.
¡Ai, la, la, la...!

Make the castanets lively,
You dancing lass.
Make the castanets lively,
and they enliven the tambourine.
La, la, la....

Si por el agua clara,
mallorca mía,
si por el agua clara
verte quería,
con la ayuda del agua
verte quería.

If by the clear water,
my Mallorcan lass,
If by the clear water,
I'd like to see you,
with the help of the water
I'd like to see you.

Avivái las castañuelas,
que está el pandero avivando.
Avivái las castañuelas,
que yá están todas bailando.
¡Ai, la, la, la...!

Make the castanets lively,
the tambourine is livening things up.
Make the castanets lively,
everyone's already dancing.
La, la, la....

35. De la mar salen los ríos.
Mujeres indentificadas / unidentified women: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

La letra, con pequeñas variantes es muy popular como *tonada* asturiana para solista *a capella* su título correcto es *A la mar se van los ríos.*

These lyrics, with small variations, are very popular as a *tonada* for a soloist singing a capella; its correct title is *A la mar se van los ríos* (the rivers flow to the sea).

De la mar salen los ríos, paloma revoladora. No pongas el pie delante, deja que ruede la bola.	*The rivers come from the sea, flying dove. Don't put your foot in front, let the circle go around.*
Deja que ruede la bola, que ella sola se divierte. También me divierto yo, cuando voy morena a verte.	*Let the ball go around, it has a good time all by itself. I also have a good time when I go to see you, dark lass.*
Cuando voy morena a verte siempre voy con alegría, porque llevo la esperanza de ser tuya y tu ser mía. Porque llevo la esperanza rosina d'Alejandría.	*When I go to see you, dark lass, I always go happily, for I bring the hope that I'll be yours and you'll be mine, for I bring the hope, rose of Alexandria.*

36. Cuando pasé por tu calle.

Mujeres sin identificar / unidentified women: vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Cuando pasé por tu calle, no sé como reparé: vi que no estaban iguales las piedras de tu pared.	*When I walked along your street I don't know how I noticed: I saw that they weren't even the stones of your wall.*
Las piedras de tu pared yo las he de colocar. No puedo vivir sin ti, mira qué pena me da.	*The stones of your wall I have to place them. I can't live without you, see what sorrow it gives me.*

Mira qué pena me da,
qué penita y qué dolor:
no puedo vivir sin ti,
dame la mano y adiós.
No puedo vivir sin ti
prenda de mi corazón.

See what sorrow it gives me,
what pain and what sorrow,
I can't live without you,
give me your hand and farewell.
I can't live without you,
my heart's treasure.

37. Déjame subir al carro.
Mujeres no indentificadas / unidentified women: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Déjame subir al carro,
carretero de La Pola.
Déjame subir al carro,
que esta noche voy de ronda.

Let me into the cart,
carter of La Pola,
let me into the cart,
for tonight I'm going out to serenade.

Que déjame subir al carro,
carretero,
que déjame subir al carro,
que me muero.

Oh, let me into the cart,
carter,
oh, let me into the cart,
I'm dying.

Esta noche voy de ronda,
madre prepáreme el palo,
que no tengo compañera
y tengo el paseo largo.

Tonight I'm going out to serenade,
mother, prepare a staff for me,
for I have no [female] *companion,*
and I have a long way to go.

Que déjame subir al carro...
Esta noche rondo yo,
sale niña a la pasera,
que te tengo de falar
un recadín a la oreya.

Let me into the cart....
Tonight I'll be serenading,
come out, lass, to the walk,
for I have to tell you
a little message, in your ear.

Que déjame subir al carro...

Oh, let me into the cart...

38. Soi de Pravia.
Mujer no identificada / unidentified woman: vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Esta canción es muy popular en Asturias como *asturianada* con el título de *La praviana*, tonada solista *a capella*. Es evidente que la cantante de esta versión utiliza una técnica vocal culta. Por su manera de interpretarla parece también una versión no popular. No hay que olvidar que esta canción está recogida en los cancioneros de Rufino González Nuevo, Víctor Saenz y Hurtado publicados a finales del siglo XIX. Y que gozaba de gran prestigio entre los músicos cultos que se acercaron al folclore en aquellas décadas. Por ejemplo, el gran musicólogo Eduardo Martínez Torner, la interpretaba siempre al piano en las conferencias-concierto que dio en torno a 1915 y que tuvieron gran repercusión.

This song is well-known in Asturias as an *asturianada* entitled *La praviana*, a *tonada* sung by an unaccompanied soloist. It is clear that the singer of this recording has a trained voice; indeed, it does not seem to be a folk version of the song, which was published in the song collections of Rufino González Nuevo, and Víctor Saenz y Hurtado at the end of the nineteenth century. It was also popular among trained musicians who looked toward folklore for inspiration in those decades. The great musicologist Eduardo Martínez Torner, who later worked with Lomax in England, often performed it on the piano during the lecture-recitals he gave around 1915, which were very influential.

Soi de Pravia, soi de Pravia [2x]
y mi madre una praviana, [2x]
y por eso en mí no cabe [2x]
partida ninguna mala. [2x]

I'm from Pravia, I'm from Pravia,
and my mother was too,
and for this reason there can be
nothing bad in me.

¡Que tráela mio vida,
mio vida tráela,
que tráela, mio vida,
la flor del agua!

Oh bring it, my beloved [lit. "life"],
my beloved, bring it,
oh bring it, my beloved [lit. "life"],
the flower of the water.

39. El pericote.
Seis mujeres no identificadas / six unidentified women: voz, tambor y castañuelas / vocals, drum and castanets. (Previamente inédito / previously unreleased.)

El pericote es una seña de identidad del folclore de Llanes. La estructura base de este baile es una tríada compuesta por dos mujeres y un hombre. Antiguamente podían intervenir una o varias tríadas según las disponibilidades del momento.

Era cantada por varias mujeres que se acompañaban de panderetas y tambor. En la actualidad, *el pericote* lo ejecutan, salvo raras excepciones, varias tríadas al son de la gaita y tambor. Tanto por el ritmo como por su carácter, *el pericote* parece estar emparentado con el *corri–corri* de Cabrales. En la grabación lo tocan con tambor y castañuelas, no panderetas. Dicen *ixuxús* cuando la letra tiene un doble sentido de carácter sexual. Al final, también rematan con un *ixuxú*, aunque no vaya precedido de este doble sentido.

El pericote is an emblematic part of the folklore of Llanes. The dance formation is a group of three: two women and one man; traditionally one trio or more than one would do the dance, depending on how many people were available. Several women would sing the accompanying song while playing tambourines and a side drum. Today, it is almost always danced by several trios, accompanied by a bagpipe and side drum. In terms of its rhythm and its general aspect, *el pericote* seems to be connected with the *corri–corri* of Cabrales. In this recording, castanets and a side drum are used, but no tambourines. The traditional ululation, known here as *ixuxús*, is performed when the words have a double meaning with sexual allusions; at the end the *ixuxú* is also heard, though in this case not preceded by any phrases with double meanings.

La Virgen de Covadonga
tiene corredor y sala
y también tiene balcones
donde se pela la pava.

Pericote, pericote,
pericote por el suelo,
y ahora lo verán, señores,
como lo baila don Pedro.

Válame, válame,
mio tiu coxu
rompió un pié
y después que lu rompió
mandólu a Santumeré.

The Virgin of Covadonga
has a hallway and a room
and she also has balconies
where flirting goes on.

Pericote, Pericote,
Pericote on the floor,
and now you'll see, ladies and gentlemen,
how the Pericote *is danced.*

Oh heavens,
my lame uncle
broke his foot
and after he broke it
he brought it to St. Meré.

Válame, válame,
válame nuestra señora.
¡Quién comiera una ella sola,
un celemín de castañas
y una pata de borona!

Oh heavens,
our Lady,
who could eat, by herself,
a celemín *of chestnuts* [4.5 litres]
and a "leg" of borona [type of grain]*!*

Yo caséme con un vieyu
y metilo en un zurrón
¡Mira el pícaru del vieyu
cómo duerme calentón!

I married an old man
and put him into a pouch.
Just look at that rascally old man:
how nice and warm he is, sleeping!

Yo caséme con un vieyu
y enterrélu en la ceniza.
Púsime a llorar por él
y hubi reventar de risa.

I married an old man
and buried him in ash.
I set myself weeping for him
and burst out laughing.

Yo caséme con un vieyu
por poneme de señora,
y otru día a la mañana
cogí el palu y fui pastora.

I married an old man
to become a lady
and the next morning
I took up a staff and became a
shepherdess.

Yo caséme con un vieyu
por tomar buen chocolate,
y a la mañana me dice:
—El molenillo no bate.

I married an old man
to get some good chocolate
and the next day he said to me,
"the little mill isn't turning."

Entre Parres y Porrúa
hay una grande ciudad.
Sardina que'l gatu lleva,
esa bien vendida va.

Between Parres and Porrúa
there's a big city.
The sardine that the cat brings
will sell well there.

Tengo de ir a Covadonga
por Santa Cruz en septiembre
y llevarle a la Santina
un mantón de raso verde.

I have to go to Covadonga
for the Holy Cross in September
and bring to the saint
a blanket of green satin.

40. Gloriosa Santa Marina.
Seis mujeres e un hombre no identificados / six unidentified women and one unidentified man: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

El 18 de Julio se celebra en Parres (Llanes) la fiesta de Santa Marina, considerada a finales del siglo XIX y bien entrado el siglo XX como la "reina de las romerías de Llanes." Esta romería se conoce también como "la fiesta de los corderos" y a ella se acercaban pastores de Parres, Porrúa, La Pereda y otros pueblos de los alrededores para solicitar la bendición de sus animales. Al final del día de fiesta y tras la subasta de algunos corderos y otras ofrendas a la santa, la patrona retorna a la capilla y comienza esta danza que es abierta y al final cierra en espiral. Los participantes danzan cantando al unísono. Canta un hombre con las mujeres.

The feast of St. Marina is celebrated in Parres (Llanes region) on July 18; in the late nineteenth century this was considered "the queen of the Llanes *romerías*" (religious celebrations). It is also known as the romería of the lambs, and among the participants are shepherds from Parres, Porrúa, La Pereda and other neighbouring villages, who come to seek a blessing for their animals. At the end of the day, after some lambs are auctioned off and offerings to the saint are made, the statue of the saint is returned to the chapel and this dance begins. It starts as an open circle and ends in a spiral; the dancers sing in unison, one man joining the women's voices.

Gloriosa Santa Marina, que estás al pie de Mañanga esperando a los pastores cuando vienen de la braña.	*Glorious St. Marina, at the foot of Mañanga, waiting for the shepherds when they arrive from the* braña.
Gloriosa Santa Marina, que estás al pie del h.elechu esperando a los pastores cuando vienen con el quesu.	*Glorious St. Marina at the foot of the fern, waiting for the shepherds when they arrive with the cheese.*
Gloriosa Santa Marina, que naciste en Robledal...	*Glorious St. Marina, born in Robledal....*

41. ¿Dónde vas a por agua?
Seis mujeres no identificadas / six unidentified women: voz / vocals.

(Previamente inédito / previously unreleased.)

Es igual que la *giraldilla* recogida en Porrúa (*Giraldilla de Avilés*). Tiene interés el hecho de que en esta letra se diga "mozos del baile primero," cuando habitualmente en la actualidad se canta el femenino "mozas."

This is the same *giraldilla* as the one from Porrúa (Giraldilla de Avilés). It is interesting that the lyrics of this version refer to *mozos del baile primero*—young men—when today they usually refer to *mozas*, young women.

—¿Dónde vas a por agua, paloma mía? ¿Dónde vas a por agua? —Voy a la ría. —Con la ayuda del agua, verte quería.	*—Where are you going for water,* *my dove?* *Where are you going for water?* *—I'm going to the* ría. *—With the water's help* *I'd like to see you.*
¡Avivái las castañuelas, mozos del baile primero! Avivái las castañuelas, que yo avivaré el pandero!	*Make the castanets lively,* *you dancing lads!* *Make the castenets lively,* *and I'll play the* pandero [frame drum]!
¡Ai, laralala…!	*La, la, la….*

42. Enamorar.
Seis mujeres no identificadas / six unidentified women: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Es una giraldilla, igual que la popular *Enguedeyar.*
This is a *giraldilla*, and another version of the popular song *Enguedeyar.*

Enamorar, enamorar, enamoreme, enamoreme de un rapaz. Enamorar, enamorar, enamoreme, nunca me pude desenamorar.	*In love, in love,* *I fell in love,* *I fell in love with a lad.* *In love, in love,* *I fell in love,* *I couldn't ever undo it.*

La casa del señor cura
nunca la vi como ahora,
ventana sobre ventana
y el corredor a la moda.

The priest's house;
I've never seen it like this:
window above window
and a fashionable hallway.

Engadeyar, engadeyar,
engadeyeme,
engadeyeme nun bardial.
Engadeyar, engadeyar,
engadeyeme,
nunca me puede desengadeyar.

Entangled, entangled,
I became entangled,
I became entangled in a thicket.
Entangled, entangled,
I became entangled,
and I couldn't ever disentangle myself.

Hay amores de capricho,
hay amores de ilusiones,
hay amores que se alquilan
como las habitaciones.

There is love on a whim,
there is love of fantasies,
and there is love one can rent
as one rents a room.

Enamorar, enamorar,
enamoreme,
enamoreme de un rapaz.
Enamorar, enamorar,
enamoreme,
nunca me pude desenamorar.

In love, in love,
I fell in love,
I fell in love with a lad.
In love, in love,
I fell in love,
I couldn't ever undo it.

Enamoreme de noche
y la luna me engañó,
otra vez que me enamore
no ha de ser de noche, no.

I fell in love at night,
and the moon betrayed me;
if I fall in love again
it had better not be at night.

Engadeyar, engadeyar,
engadeyeme,
engadeyeme *de un* bardial.
Engadeyar, engadeyar,
engadeyeme,
nunca me puede desengadeyar.

Entangled, entangled,
I became entangled,
I became entangled in a thicket.
Entangled, entangled,
I became entangled,
and I couldn't ever disentangle myself.

43. Al olivo.
Seis mujeres no identificadas / six unidentified women: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

La palabra *gachí* que aparece en la letra de esta canción, procede del habla *caló* gitana. Es una canción sin duda incorporada al repertorio desde un medio externo al asturiano pero muy extendida en nuestro folklore.

The word *gachí* in the lyrics comes from the Gitano (Spanish Gypsy; rarely, if ever, is the term 'Roma' used) *caló*. The song entered the Asturian repertoire from outside, but has become firmly entrenched.

Al olivo, al olivo,
al olivo subí,
por coger una rama
del olivo caí.

Del olivo caí,
¿quien me levantará?
Esa *gachí* morena
que la mano me da.

Que la mano me da,
que la mano me dio,
esa *gachí* morena,
es la que quiero yo.

Es la que quiero yo,
es la que he de querer,
esa *gachí* morena
ha de ser mi mujer.

Ha de ser mi mujer,
ha de ser y será
esa *gachí* morena
que la mano me da.

Up the olive tree, the olive tree,
up the olive tree I climbed;
reaching out for a branch,
from the olive tree I fell.

From the olive tree I fell.
Who will pick me up?
This dark girl
who gives me her hand.

Who gives me her hand,
who gave me her hand,
this dark girl
is the one I love.

Is the one I love,
is the one I must love,
this dark girl
must be my wife.

She must be my wife,
she must and will be,
this dark girl
who gives me her hand.

Que la mano me da,
que la mano me dio,
esa *gachí* morena,
es la que quiero yo.

Who gives me her hand,
who gave me her hand,
this dark girl
is the one I love.

44. Por una triste peineta.
Seis mujeres no identificadas / six unidentified women: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Por una triste peineta
que me diste para el pelo,
me quieres tener sujeta
como el anillo en el dedo.

For a sad little comb
which you gave me for my hair,
you have me tied to you
like a ring on a finger.

Dame la mano,
dámela sí,
dame la mano
que soy para ti.

Give me your hand,
give it to me, do,
give me your hand,
for I am for you.

Dame la mano,
dámela ya,
dame la mano
que soy buen rapaz.

Give me your hand,
give it to me now,
give me your hand,
for I'm a good lad.

Dame la mano, Teresa,
dame la mano rapaza,
que si tu me das la mano
serás el ama de casa.

Give me your hand, Teresa,
give me your hand, lass,
for if you give me your hand
you'll be the mistress of the house.

Dame la mano,
dámela sí,
dame la mano,
que soy para ti.

Give me your hand,
give it to me, do,
give me your hand,
for I am for you



Eustaquio Vigil, tocador de trompa, en Balmonte /
Eustaquio Vigil, trompa *player, in Balmonte.*



Honorina Riesgo, de Modreiros, canta acompañándose con una bandeja para imitar el sonido del pandeiru / Honorina Riesgo, de Modreiros, singing and beating a tray to imitate the pandeiru.

ALAN LOMAX IN ASTURIAS

VALDÉS, MIRANDA, SOMIEDU, UVIÉU/OVIEDO, XIXÓN/GIJÓN, MIERES, AYER

"Las coplas de los vaqueiros, quizás la forma más pura de la lírica española..."

"The coplas of the Vaqueiros, perhaps the purest form of the Spanish lyric..."

—Alan Lomax,
Notas a la edición en disco / *notes to the Spanish recordings,*
Westminster 12021, 1950s

BREVES APUNTES GEOGRÁFICO-HISTÓRICOS DEL OCCIDENTE DE ASTURIAS

Fidela Uría Líbano

La música grabada por Alan Lomax durante el otoño de 1952 en el occidente asturiano fue recogida en varios lugares de los concejos de Valdés, Miranda y Somiedu. La mayor parte de estas canciones están relacionadas con el folklore musical vaqueiro y también pertenecen a este grupo los intérpretes de las mismas, si exceptuamos el caso de Eustaquio Vigil o Juan Uría Ríu, quienes, no obstante, aprendieron estos temas de los propios vaqueiros de alzada. Por ello este estudio se centra fundamentalmente en la historia, costumbres y música vaqueira, sin por eso olvidar el resto de las canciones y bailes tradicionales del occidente asturiano.

La zona occidental de Asturias abarca varios concejos distribuidos tanto por la franja costera (Cuideiru, Valdés, Navia, Cuaña, Tapia, etc.) como por el área del interior (Salas, Tinéu, Miranda, Cangas del Narcea, Ayande, Taramundi, etc.), así como por la zona limítrofe con las comarcas leonesas, ya en la Cordillera Cantábrica (Somiedu, Ibias, Degaña, etc.).

En general, la economía de las poblaciones del occidente asturiano, tanto en la costa como en el interior, se basaba en la explotación ganadera. Dicha explotación se centraba en el ganado vacuno y estaba destinada a la producción de leche y de carne. Por lo que respecta a la agricultura no existían grandes extensiones sino que, normalmente, las plantaciones eran pequeñas y se dedicaban al propio consumo familiar.

En cuanto al sector industrial, hay algunas factorías, aunque el desarrollo no es

muy grande. Desde hace poco más de diez años se nota cierto despegue en el sector del turismo rural en esta zona, especialmente en Somiedu y los concejos de Los Ozcos.

Desde el punto de vista demográfico hay que señalar el fuerte retroceso del número de habitantes. Este crecimiento demográfico negativo se da, en general, en toda Asturias, pero tal vez es más marcado en la zona occidental (emigración desde los núcleos rurales a las ciudades del centro de la región, baja natalidad, etc.).

Los vaqueiros de alzada constituyen un grupo característico de la zona occidental de Asturias, aunque más antiguamente se extendían también por otras áreas del centro de la región. Concretamente, son concejos de asentamiento tradicional de los vaqueiros los siguientes: en la franja costera, Cuideiru, Valdés y Navia; y hacia el interior, Pravia, Salas, Miranda, Somiedu, Tinéu, Ayande, Villayón y Cangas del Narcea. Deben el nombre de vaqueiros al hecho de que viven fundamentalmente de la cría del ganado vacuno; y de alzada, a que pasan el otoño y el invierno en los valles del interior o en la costa, cambiando su morada en primavera y alzando hacia las montañas, donde pasan esta estación y la del verano.

A lo largo de los siglos se ha ido produciendo una progresiva sedentarización en el modo de vida de este grupo. En la actualidad, la trashumancia es muy escasa y sólo se da entre algunos vaqueiros que suben en primavera desde zonas de Miranda y Salas, brañas de abajo (Modreiros, Pevidal), hasta las brañas altas en el Puertu de Somiedu (El L.lamardal, La Peral, Santa María del Puertu).

Esta trashumancia ha chocado siempre con el sedentarismo del resto de los aldeanos o xaldos—como los vaqueiros llamaban a los campesinos habitantes de los valles de interior de Asturias—y marnuetos—nombre que daban a los habitantes de la marina o franja costera. Los vaqueiros de alzada fueron una comunidad marginada durante siglos. Incluso se llegó a pensar que su origen no era el mismo que el del resto de los asturianos; se ha hablado de ascendencia morisca, de que podrían ser descendientes de antiguos colonos del sur de Italia, etc., pero todos los estudios apuntan hacia el hecho de que sus raíces no son diferentes a las de los demás habitantes de la región.

Algunos Dspectos Folklóricos del Occidente Asturiano

Durante mucho tiempo se creyó que los vaqueiros poseían un folklore propio, distinto al del resto de los habitantes de la zona del occidente, pero muchas costumbres que se consideraban exclusivas de esta comunidad se localizan también fuera de las brañas; si están más arraigadas entre ellos es por la forma de vida arcaizante que han llevado hasta fechas muy recientes, como grupo social cerrado, viviendo buena parte del año sin contacto con núcleos urbanos y, en algunas ocasiones, practicando la endogamia.

En el occidente, las bodas las celebraba todo el pueblo con fiestas, bailes y canciones. Uno de los aspectos más interesantes en estos festejos era el reparto del cantelo,rosco o pan de la boda, del cual se reservaba una parte señalada (con forma fálica) para que comiera la novia, probablemente con un significado de fecundidad.

Una de las fiestas más importantes del ciclo anual era la de San Xuan, que reúne en sí toda una serie de connotaciones que reflejan cultos ancestrales al fuego, el agua y la vegetación. En la hoguera de San Juan se ahumaba a niños y animales para preservarlos de todo tipo de males.

Las procesiones religiosas con ofrendas de ramos se hacían a diferentes santos, sobre todo en honor a San Antonio, protector de los animales y la Virgen del Acebu, a la que los vaqueiros tienen gran devoción. Entre las creencias y supersticiones destacan aquellas relacionadas con el ganado; había conjuros para la vaca emberrugada, las mordeduras de lobo, el ataque del águila, etc.

La Lengua

Por lo que se refiere a la lengua utilizada en esta zona de Asturias, ésta se encuentra dentro del asturiano en el grupo denominado asturianu occidental. En él, se utiliza frecuentemente el sonido africado apical palatal sordo que aunque ha venido escribiéndose de distintas maneras, según la normativa de la Academia de la Llingua Asturiana debe escribirse como l.l; existe un dicho popular al respecto: Quien nun diga l.lume, l.leite, l.lino, l.lana nun ía de L.laciana ("Quien no diga lumbre, leche, lino y lana no es de Laciana"). El l.l asturiano no se parece al ll castellano, nio tam-

poco al l·l catalán. Otro rasgo característico es el uso del infinitivo acabado en –e, –o, menos frecuentemente, en –i (cantare, saliri, beil.lare = cantar, salir, bailar).

De cualquier forma, existen algunas canciones vaqueiras que tienen la letra en castellano o que han sido castellanizadas con el paso del tiempo, sobre todo aquellos temas de zonas cercanas a comarcas leonesas como L.laciana o Babia.

La Música Tradicional del Occidente de Asturias

La música tradicional del área occidental de Asturias cuenta con la originalidad del folklore musical vaqueiro; esta es, junto con la asturianada, una de las manifestaciones más destacadas y originales de la música asturiana y, a un nivel más general, de la de la Península Ibérica. Las canciones vaqueiras, pese a ser originarias de zonas restringidas y pertenecer a un grupo social marginado durante siglos, han adquirido gran popularidad hasta convertirse en expresión genuina de la música tradicional de la región.

En la actualidad esta música prácticamente ha desaparecido; el Festival de la Vaqueirada de Aristébanu si bien tiene el mérito de intentar revivir estas tradiciones, realmente es una mistificación del folklore musical vaqueiro. Su área de influencia se extiende hasta tierras leonesas lindantes con los concejos de Cangas del Narcea, Somiedu, Teberga y Quirós, abarcando las comarcas de Babia y L.laciana y prolongándose por la cuenca del Sil hasta El Bierzo; en zonas altas de estos lugares también tuvieron los vaqueiros de alzada sus brañas de verano.

Una de las características principales de la música tradicional vaqueira es la sujeción a un ritmo marcado insistentemente por instrumentos percutidos. Los ritmos son en su mayoría ternarios, de 3/8 y 6/8. Además las vaqueiradas carecen por lo general de desarrollo melismático, siendo su estilo esencialmente silábico.

Estas dos características—la dependencia de un ritmo y la ausencia de melismas—diferencia a la canción vaqueira de la asturianada. Las asturianadas presentan un extraordinario desarrollo melismático y tienen un ritmo totalmente libre, estando sujetas al gusto personal en la interpretación de cada cantante.

Las mujeres eran las encargadas de organizar la música en los bailes (la música

vaqueira es esencialmente de bailes vocales); ellas tocaban los instrumentos de percusión tradicionales entre los vaqueiros (panderetas, castañuelas y payel.las) y entonaban las canciones. Los tonos de las voces son generalmente bastante agudos. Son frecuentes en las canciones la introducción de expresiones y exclamaciones, muchas veces al final de los versos, como por ejemplo *¡eh!, pabeiro, pabiluu o pabirun.*

Las Canciones

En cuanto a los géneros de canciones atendiendo a su clasificación funcional y literaria—y siguiendo las clasificaciones hechas por los estudiosos del tema—se puede hacer una primera división general en temas profanos y temas religiosos.

Por lo que se refiere a las canciones profanas existen en el folklore musical del occidente asturiano temas infantiles (nanas o añadas, canciones de juegos, etc.), canciones de ronda o amorosas, temas de boda, canciones de trabajo (principalmente las destinadas a las faenas agrícolas y ganaderas), etc.

De gran tradición y antigüedad en el cancionero son los cantares de boda, fuertemente enraizados en el área occidental astur-leonesa, aunque antiguamente se extendían por toda Asturias. Los cantos se sucedían a lo largo de toda una serie de ritos: para invitar a la novia a salir de su casa, para acompañar a los novios a la iglesia, para agasajar a los novios, padrinos y cura después de la ceremonia, durante el banquete de boda, etc. Esta copla fue transcrita en el pueblo de Rioscuro (L.laciana, León), durante la celebración de una boda:

Buenos días los padrinos,
los novios y el señor cura,
que a la verdad representan
amor, virtud y hermosura.

Existe también un grupo minoritario de canciones que no se puede clasificar dentro de ningún apartado en especial, ya que no tiene una función determinada, ni de tipo social ni religioso. Por lo general los contenidos de los textos son exaltaciones de dos clases: 1) Localistas, haciendo referencia a determinados pueblos o zonas de asentamiento tanto de los vaqueiros como del resto de los aldeanos; 2) Del vaqueiro como perteneciente a un grupo social y cultural diferenciado del resto de los aldeanos; es una forma de respuesta al menosprecio del que han sido objeto

durante siglos.

La siguiente estrofa, transcrita en Santa María del Puertu (Somiedu), refleja claramente esta oposición entre los vaqueiros y el resto de parroquianos que convivía con ellos en los pueblos del interior y la marina durante el otoño y el invierno (xaldos y marnuetos):

Aunque vivo al pie del monte
entre los riscos metida,
ni marnuetos ni xaldinos
me verán cara de risa.
Había una flor
en el campo floreciendo.

Por lo que se refiere al género de las canciones religiosas abundan los temas de Navidad (villancicos, aguinaldos, etc.), canciones de Cuaresma y Semana Santa, temas de San Xuan, etc. Predominan dentro de este grupo las ofrendas de ramos a santos. Las procesiones con ofrendas de ramos a santos o a la Virgen eran típicas en las festividades religiosas de los vaqueiros. El ramu era una especie de torso de madera con enaguas, montado en un palo de unos dos metros de largo; en Somiedu solía llevar palos y dulces debajo de las enaguas. La siguiente copla pertenece a una canción de la braña de San Cosme de Las Estacas (concejo de Miranda):

Santa L.lucía bendita,
aquí traemos el ramu;
todo lo dieron los probes,
los ricos nun dieron granu.

Entre los vaqueiros, la mayoría de los romances son profanos y en muchos de ellos se observa la influencia del folklore castellano-leonés. Como ejemplo tenemos el Romance del arriero, que aparece en la grabación de Alan Lomax y es muy conocido en el área suroccidental asturiana y también en varias comarcas de Castilla y León con diversas variantes. (Véase Asturias CD 1, y Lomax: *Extremadura*, Rounder 1763, pista 35.)

Por lo que se refiere a las danzas, se conserva en el occidente asturiano alguna de paloteo como por ejemplo la danza de palos conocida como La danza que se baila en el suroccidente asturiano, interpretada por doce varones y que supone un rito de paso a través del cual los danzantes adolescentes son aceptados por la comunidad para pasar a la edad adulta.

Otro tipo de danza repartida por la mayor parte de Asturias con multitud de variantes es la *danza prima*. Tiene un carácter colectivo y es circular y coral, de sencillo paso, repetido e igual, mientras el corro va girando hacia la derecha. La denominación de "danza prima" no es general, ya que en muchos lugares se la conoce únicamente por *la danza*, en otros por *Danza de San Pedro, Danza de San Juan, Danza de Santa Ana*, etc. Para efectuar la danza se forma un círculo, cogiéndose los danzantes por las manos o por el dedo meñique. Sobre sus orígenes se han dado variadas opiniones, especialmente la tesis sobre sus raíces celtas y la que le atribuye un origen litúrgico que se remonta a la época medieval.

En cuanto a los bailes de esta zona la mayoría son de tipo vocal; también hay bailes de carácter únicamente instrumental. Los bailes vocales del occidente asturiano tienen un carácter festivo y de recreo; por lo tanto se interpretaban en festividades religiosas, bodas, bautizos, ramos, etc. Son muy abundantes los temas que sirven para interpretar el baile de la *giraldilla*. Las *giraldillas* son comunes a toda Asturias y reciben distintos nombres, como *xirandiya*, *xiraldiella* o *xerandilla*. Es un baile que consiste en un corro que gira al son de cantares populares, cogidas las personas de las manos durante la copla y bailando por parejas durante el estribillo.

Hay muchas variantes de jotas distribuidas por todos los concejos asturianos y con distintas denominaciones: *jota*, *lo suelto*, *mudances*, etc. Las jotas de la zona occidental son muy sencillas y constan de una estructura de este tipo: paseo castellano, paso vasco y paso de jota.

La *media vuelta*, se relaciona con el ámbito folklórico vaqueiro de los concejos de Valdés y Tinéu. Para la interpretación de este baile, los bailadores, hombres y mujeres, se colocan enfrentados en dos hileras. Mientras las cantadoras entonan la copla los bailadores hacen el paseo, que consiste en un movimiento rítmico del cuerpo hacia los lados con los brazos caídos en posición natural ellas y los hom-

bres con los brazos muy erguidos y agitando las castañuelas. Al terminar la copla los bailadores dan una vuelta completa sobre los pies y, todos con los brazos en alto, comienzan a bailar acompañándose con sus castañuelas; paulatinamente las cantadoras van acelerando el ritmo y la intensidad de los instrumentos con los que se acompañan (panderetas y *payel.la*), para acabar el baile de una forma bastante movida y viva. Los movimientos del baile suelen ser sencillos limitándose, por lo general, a un simple y alternativo cruzado de pies en cada parte del compás.

El *cariáu*, con diversas variantes locales, se distribuye tanto por la montaña occidental astur-leonesa como por la franja costera del occidente asturiano. Se acompaña con payel.la, panderetas y castañuelas al son de las coplas de las cantadoras. El *cariáu* se baila en círculo y por parejas que se desplazan alternativamente careándose con su pareja y con la que tienen detrás; el corro se mueve siempre en el mismo sentido, hacia la derecha. En algunos sitios de la montaña del norte de León recibe el nombre de *jota careada*, por ser un baile por arriba o de movimientos vivos.

El *chano* o *bail.le d'arriba* es un tipo de baile suelto y por parejas cuya interpretación, de carácter solemne y ritual, parece denotar un origen bastante antiguo. Consta de varias mudanzas siempre iguales, sin filigranas. Comienza con el paseo en el que las evoluciones son lentas y sincronizadas; el tiempo de espera de la introducción o entre los cantares se llena con el ritmo del *pandeiru* monótono y sobrio. Al iniciar la cantadora la copla, el aire se hace más vivo y el paso que se realiza se acompaña de un braceo muy particular. Se concluye con un paso distinto en el cual el mozo, en un remolino con el brazo, atrae hacia sí a la moza. Al finalizar el baile es costumbre arraigada en algunas zonas la maquila o vuelta, que termina rodeando el hombre con un brazo la cintura de la mujer. Para el acompañamiento del baile también se utiliza el acordeón o la gaita.

Organología

Entre los vaqueiros existe un conjunto de tres instrumentos que acompañan a la mayor parte de las coplas y bailes: payel.la, pandereta y castañuelas.

Las castañuelas del occidente asturiano, a menudo hechas de madera de tejo, son de diversos tamaños según las comarcas; son pequeñas, de unos cinco centímetros, en las brañas vaqueiras próximas al mar; mientras que hacia el interior, especialmente en las montañas astur-leonesas, alcanzan un tamaño de hasta veinte centí-

metros. Las castañuelas, las tocan las mujeres, y también los hombres en algunos bailes y en algunas ocasiones.

La *payel.la* es una sartén de metal con el mango largo que el instrumentista sujeta con una mano mientras que, con la otra, golpea con el ojo de una gran llave en el filo del mango. La *payel.la* es tocada por mujeres solamente.

Los *pandeiros cuadraos* se usan solamente en el suroccidente de Asturias no siendo un instrumento propio de los vaqueiros. Están asociados al *bail.le d'arriba* y a los ramos fundamentalmente. Están hechos de piel de oveja y la manera de tocarlos es colocando el pandeiru paralelo al cuerpo, sobre el pecho, y sosteniéndolo con los brazos doblados hacia arriba; esto permite a la instrumentista emplear las dos manos y, por lo tanto, le da mayor libertad y variación en los toques. El *pandero cuadrado* se usa también en algunas comarcas de Salamanca, Extremadura, Galicia, Cataluña y León, y en ciertas zonas del este de Portugal; en general, es instrumento de mujeres (véase los CD Castilla y León de la colección Lomax, en preparación; también Cohen 2008; Fraile 1983).

La pandereta si tiene gran importancia entre los vaqueiros de alzada, compañera inseparable de la *payel.la* en la mayoría de los casos, de factura redonda con un parche de piel y chapas de latón en el aro. Como la *payel.la* y el *pandeiro cuadrao*, en esta zona es instrumento de mujeres.

Otros instrumentos utilizados en el occidente asturiano para el acompañamiento de bailes y canciones son la gaita, la *curdión* o acordeón, el *pitu* o clarinete, la *l.lueca* o cencerro, el *turul.lu* o cuerno y la *trompa* o birimbao. La gaita es el aerófono con fuelle más usado en la totalidad de la región para la música tradicional; de hecho existe un tipo de gaita autóctona de la región y distinta a la gaita gallega. La trompa, birimbao o arpa de boca es un idiófono de dimensiones pequeñas formado por una lengüeta de acero con el eje de un armazón de hierro de forma ovoide o circular. La trompa se coloca entre los dientes y se pulsa la lengüeta con un dedo para ponerla en vibración. La lengua modifica la cavidad bucal que actúa de caja de resonancia y así se consiguen diferentes sonidos. El *turul.lu*, *bígaro* o *bügare* es uno de los sonadores más ancestrales dentro del grupo de los aerófonos; se construye con un cuerno de macho cabrío o con un bígaro. Se utilizaba frecuentemente entre los vaqueiros para pedir auxilio por el robo del ganado o ahuyentar a lobos y osos, y también para convocar a la comunidad a concejo.

INTRODUCTION AND NOTES

Fidela Uría Líbano
Translated by Judith R. Cohen

Brief Geographical and Historical Observations

Alan Lomax recorded in western Asturias in the regions of Valdés, Miranda and Somiedu. Most of what he recorded there is related to the musical traditions of the *Vaqueiros de Alzada*, and in fact are sung by them—except for the pieces performed by Eustaquio Vigil and Juan Uría Ríu, who learned their repertoire directly from Vaqueiros. The following observations focus on the history, music and customs of the *Vaqueiros*, with some attention to other traditional songs and dances of western Asturias.

The western part of Asturias includes several coastal areas (Cuideiru, Valdés, Navia, Cuaña, Tapia, etc.) as well as interior regions (Salas, Tinéu, Miranda, Cangas del Narcea, Ayande, Taramundi, etc.) and areas bordering on León, in the Cantabrian range (Somiedu, Ibias, Degaña, etc.). In general, stockbreeding is the basis for the economy in all these regions, with cattle and the production of meat and dairy products being particularly important. Agricultural work is generally limited to family consumption rather than large farming operations. There are some factories but they do not form a major part of the economy, and in the past decade tourism has grown, especially in Somiedu and areas of Los Ozcos. Population has been declining all over Asturias, perhaps even more in the western areas due to migration to the main cities of the center of Asturias—as well as to low birth rates and other factors.

The *Vaqueiros de Alzada* are a group of people now found in western Asturias, but in the past they lived in central Asturias as well. The traditional Vaqueiros areas in the coastal regions are Cuideiru, Valdés and Navia; and, toward the interior, Pravia, Salas, Miranda, Somiedu, Tinéu, Ayande, Villayón and Cangas del Narcea. The designation "Vaqueiros de Alzada" describes their main occupation as transhumant cattle herders. They spend the autumn and the winter in interior valleys or along the coast, but with the approach of warmer weather they go up (*alzar*: to go up) to the *brañas* (summer pastures in mountain passes with simple huts), where they pasture their stock until the end of the summer. Over time, the Vaqueiros have become increasingly sedentary, and today transhumance is practiced very little. Only a few Vaqueiros still go up in the springtime from the areas of Miranda and Salas, the *brañas de abajo* (low pastures) of Modreiros and Pevidal, to the *brañas altas* (high hamlets) in the Puertu de Somiedu (El L.lamardal, L Peral, and Santa María del Puertu).

The migratory lifestyle of the Vaqueiros has always set them apart from the *xaldo*. as "Vaqueiros" refers to farmers of inland Asturias, who may also raise animals but don't go up to the brañas), and from the *marnuetos* as they call those who live along or near the coast. In consequence, the Vaqueiros de Alzada were marginalized for centuries. It was even thought that they were of a different race or origin than other Asturians: there has been speculation about Muslim ancestry, or perhaps origins among the early colonists from the south of Italy. However, the most recent historical and genetic studies show that their roots are no different from those of other Asturians.

Some Aspects of Western Asturian Folklore

For a long time, Vaqueiros were thought to have their own folklore, different from that of others in western Asturias. Many customs that had been considered exclusive to the Vaqueiros, however, are also found outside the brañas. If they are often more entrenched among the Vaqueiros, this is due to the fact that until recently the latter maintained a more archaic lifestyle. They tended to practice endogamy, and their pastoral economy isolated them from town life.

In the western areas, weddings were celebrated by the entire village with parties, dances and songs. One especially interesting component of these celebrations was dividing up the *cantelo*, or *rosco*: the special bread baked for the wedding. Part of

this bread—made in the shape of a phallus—was set aside for the bride, probably as a symbol of fertility. Of the calendar cycle, one event of major importance is the feast of St. John (San Xuan), which was based upon ancestral cults related to fire, water and vegetation. The smoke of the St. John's Eve bonfires was wafted over children and animals to protect them against all kinds of evils.

Like other Spanish country people, the Vaqueiros held religious processions with offerings of *ramos* (specially decorated tree branches) in honor of saints, especially St. Anthony, protector of animals, and the Virgin of the Ash Tree (*acebu*), for whom the Vaqueiros feel a special devotion. The Vaqueiros held many beliefs and superstitions related to cattle: there were special spells for pregnant cows, wolf bites, attacks by eagles, etc.

The Language

Asturianu occidental, or western Asturian, is spoken in this region. It is characterized by the frequent use of the unvoiced, non-fricative palatal, which is written in various ways. The Academy of the Asturian Language advocates *l.l*, and a popular saying illustrates this spelling: *Quien nun diga l.lume, l.leite, l.lino, l.lana nun ía de L.laciana* ("whoever doesn't say light, milk, linen and wool is not from Laciana").

Translator's note: The sound of the Asturian l.l is difficult to pronounce for those not accustomed to it. Linguistically, it is the phonetic transcription of the voiceless retroflex prepalatal affricate, approximately resembling the English "ch" but with the tongue-tip curled up. It should not be confused with either Castillian "ll" pronounced "ly" as in "million," or Catalan "l·l," as in *al·lot*, (child), which simply indicates a double "l." Another characteristic trait of *asturianu occidental* is the infinitive with an added final "e" or "o," or, less often, "i"; examples are *cantare, saliri, beil.lare* for *cantar, salir, bailar.* Some Vaqueiro song lyrics are in Castillian (i.e. standard Spanish) or have acquired Castillian forms over time, especially the areas bordering on León, such as L.laciana or Babia.

Traditional Music in Western Asturias

The music of the Vaqueiros, as well as the *asturianada*, are among the most distinctive musical types of western Asturias, and indeed, of Spain as a whole. Despite their origins in a social group that had been isolated and marginalized for centu-

ries, Vaqueiro songs became quite popular and were brought into the "canon" of Asturian traditional music. Their influence extended as far as areas of León bordering on the Asturian regions of Cangas del Narcea, Somiedu, Teberga and Quirós, reaching Babia and L.laciana and stretching along the Sil up to El Bierzo. In the high areas of these regions, the Vaqueiros de Alzada also had their summer brañas. Today, however, this music has all but disappeared. The village of Aristébanu holds the *Festival de la Vaqueirada*; although its intent was to revive the traditions, the result has been, for the most part, to confabulate Vaqueiro music.

One of the most typical characeristics of Vaqueiro music is the use of percussion instruments marking an insistent rhythmic beat, usually in ternary rhythms, which may be notated as 3/8 or 6/8. The song genre known as *vaqueirada* is performed in a mostly syllabic style, using little if any melisma. These two characteristics serve to distinguish the *vaqueirada* from the *asturianada*, which is highly melismatic and sung in free rhythm, with variants depending on the each singer's preferences.

It was the women's responsibility to organize music for dancing: Vaqueiro music, in fact, consists mainly of songs for dancing. Women sang the dance songs and played the traditional percussion instruments: the tambourine (*pandereta*), the castanets (*castañuelas*) and the long-handled frying pan struck with a spoon (*payel.la*). Generally, their vocal tessitura was high, and many songs included local expressions or exclamations at the end of lines, for example *¡eh!, pabeiro, pabiluu* or *pabirun*.

The Songs

Studies of the vaqueiro songs usually divide them into the secular and the religious. Secular songs in western Asturias include children's songs (*nanas* or *añadas*, game songs, etc.), songs of love and courtship, wedding songs, and work songs, particularly in the contexts of agriculture and herding. Wedding songs are an especially old tradition in the western Asturo-Leonese region, and in earlier times throughout Asturias. This repertoire accompanied a series of activities and rituals, and included songs for inviting the bride to come out of her house, songs to accompany the betrothed couple to the church, songs to toast the newlyweds, the godfather and the priest after the wedding ceremony, and songs sung during the banquet. The following verses were transcribed in the village of Rioscuro in L.laciana, León, during a wedding:

Buenos días los padrinos,	*Good day to the godparents,*
los novios y el señor cura,	*to the bride and groom, and the priest,*
que a la verdad representan	*who surely represent*
amor, virtud y hermosura.	*love, virtue and beauty.*

There is also a small group of songs that have no specific social or religious function. These are usually either (1) local songs, whose lyrics refer to specific villages or areas, where Vaqueiros or other country people live, and (2) songs of the Vaqueiros, as a socio-cultural group separate from other villagers: these songs are a kind of reaction to centuries-old negative perceptions of them.

The following lines, transcribed in Santa María del Puertu (Somiedu), make a clear distinction between the Vaqueiros and their neighbors in the inland and coastal villages where they spend the autumn and winter (*xaldos* y *marnuetos*):

Aunque vivo al pie del monte	*Though I live at the foot of the mountain,*
entre los riscos metida,	*between craggy rocks,*
ni marnuetos ni xaldinos	*neither* marnuetos *nor* xaldinos
me verán cara de risa.	*will see me and laugh.*
Había una flor	*There was a flower*
en el campo floreciendo.	*flowering in the field.*

Among the religious songs are many for the Christmas season (*villancicos, aguinaldos*, etc.), as well as for Lent, Easter Week, St. John's Eve, and others. The offering of a *ramu* was a major aspect of saint's day celebrations, and vaqueiro religious celebrations typically featured *ramos* for saints or for Mary. The *ramu* (in Spanish, *ramo*) was a decorated branch mounted on a stick about two metres long. In Somiedu people would put sweets under the *enaguas* (the cloth or underskirt of the *ramu*). The following lines are from a song from the braña San Cosme de Las Estacas (Miranda region):

Santa L.lucía bendita,	*Blessed Saint Lucy*
aquí traemos el ramu;	*here we bring the* ramu;
todo lo dieron los probes,	*the poor people brought everything,*
los ricos nun dieron granu.	*the rich didn't bring a thing.*

Most of the *romances* (narrative ballads) sung by the Vaqueiros have non-religious themes, and often are influenced by the folklore of Castilla y León. For example, the *Romance del arriero* (ballad of the mule-driver) that appears in Alan Lomax's recordings of the Vaqueiros is also well known in southwestern Asturias (see CD 1 in this set) as well as in Castilla y León, *Extremadura* (Lomax: Rounder 1763, Track 35) and elsewhere.

Dances

Translator's note: In Spain, a distinction is often made between the term *danza*, referring to ritual dances or those derived from them, and *baile*, referring to recreational dances. These two terms, *danza* and *baile*, will be used here in Spanish rather than English, to prevent confusion.

With respect to *danzas*, in western Asturias some stick dances are still performed; for example, one known as *La danza*. It is found in the southwestern region of Asturias, performed by twelve young male dancers, and is likely to have been part of a rite of passage from adolescence to adulthood.

Another *danza* is found throughout most of Asturias, with many variants: this is the *danza prima* ("first *danza*" or "main *danza*"), also known by other names in various regions, such as *la danza*, or the *Danza of St. Peter*, *Danza of of St. Paul*, *Danza of St. Anne*, etc. It is performed collectively, with the dancers joining hands or little fingers in a circle, executing a simple step in a counterclockwise direction while singing a song associated with the dance. Several explanations of this sung dance's origins have been proposed, including Celtic vestiges and medieval liturgical roots.

In terms of recreational dances, *bailes*, most of them in this region are performed with singing, although some are accompanied by instruments only. The sung *bailes* in western Asturias have a festive character, and are performed for religious celebrations, weddings, christenings, *ramos*, etc.

The *giraldilla*, also known as *xirandiya, xiraldiella, xerandilla* or other variants, is danced throughout Asturias. The dancers move in a circle to the singing of well-known songs, holding hands during the stanzas and dancing in couples during the refrains. The *jota* found in many regions of Spain has several variants in Asturias,

where it is also known as *lo suelto, mudances,* etc. The *jotas* from the western region of Asturias are very simple, consisting of a "Castilian" step, a "Basque" step and a *jota* step.

The *media vuelta* is *vaqueiro* tradition of the Valdés y Tinéu regions. The dancers, both men and women, form two facing lines. The women singers, the *cantadoras*, provide the music, accompanying their singing on tambourines and *payel.la*. The dancers perform the *paseo*—for the women, a rhythmic movement of the body toward the sides with arms falling in a natural position, and for the men, arms held high while playing the castanets. The movements are simple: usually consisting mostly of crossing feet over in each part of the rhythmic cycle. The musicians gradually increase the speed and intensity of their percussion instruments to end the dance in a lively way.

The *cariáu* dance, with local variations, is found both in the western Astur-Leonese range and along the western Asturian coast. Like the *media vuelta*, it is a sung dance, with the *cantadoras* accompanying their own singing accompanied by *payel.la*, tambourines and castanets. The *cariáu* is danced in a circle: couples alternately face one other and the person behind them, always moving to the right. In some mountain areas of northern León, the dance is called the *jota careada*, which refers to it being a "por arriba" dance, i.e. one with lively movements.

The *chano* or *bail.le d'arriba* is performed in pairs without holding hands; it is a solemn dance with a ritual air suggesting that its origins go quite far back. Its sections are all the same, without *filigranas*. It begins with the *paseo*, with slow and synchronized movements. The time after the introduction and in between sung stanzas is filled by a monotonous and sober rhythm played on the *pandeiru* (square frame drum). At the beginning of a stanza, the cantadora sings and plays a little faster, and the corresponding dance step includes specific arm movements. At the end, the male dancer beckons his partner to approach him, with a wide arm movement. In some areas, it is traditional at the end of the dance to perform the *maquila* or *vuelta*, finalized by the man putting an arm around the woman's waist. The accordion or a bagpipe may also be used for this dance.

Instruments

Most vaqueiro songs are accompanied by four instruments:

Castañuelas (castanets): these are found in the western part of Asturias, and are often made of wood from the yew tree. They come in different sizes: in the *vaqueiro brañas* they are usually small, some five centimeters in diameter, while in the interior, especially in the Asturo-Leonese range, they may measure as much as twenty centimeters. They are played by women, and for certain dances or on certain occasions, by men as well.

Payel.la: This is a metal frying pan with a long handle that the player holds with one hand while, with the other hand, striking the side of the handle with the head of a large key. It is played by women only.

Pandeiru cuadráu: This square, double-skinned, sheepskin frame drum is also played in southwestern Asturias. It is associated here mostly with the dance known as *bail.le d'arriba* and the *ramos*. The instrument is held parallel to the body, against the chest, with arms bent and both hands playing the instrument, a position that allows for a certain freedom of movement and variations on the rhythmic patterns. This drum is also played in certain regions of León, Catalonia, Extremadura, Salamanca and Galicia, and in parts of eastern Portugal. It is generally a women's instrument. (See Cohen 2008 and Fraile 1983; also the Alan Lomax CDs Castilla y León, in preparation.)

Pandereta: This tambourine is usually played along with the *payel.la*, and occupies an important place in the music of the Vaqueiros de Alzada. It is usually played by women only in this region.

Other instruments played in western Asturias to accompany dances and songs are:

Gaita: The Asturian bagpipe, which differs from the Galician one.
Curdión: accordion.
Pitu: clarinet.
Cencerru or *l.lucca:* cowbell.
Turul.lu (*cuernu, bígaru* or *búgare*): This is a ram's horn or *bígaru* and was often used by the Vaqueiros to call for help, for example, if a sheep was stolen; or to frighten off wolves and bears, as well as to call neighbours to a meeting.
Trompa or *birimbao* or *arpa de boca:* small metal jaw's harp.

CD 2:

Aristébanu

Aristébanu es una braña de abajo vaqueira; es decir, era un núcleo de vivienda de este grupo durante los meses del otoño y del invierno, mientras que, a partir de la primavera, sus habitantes trashumaban con su ganado y enseres hacia las brañas de arriba. En la actualidad la trashumancia ha desaparecido en su totalidad en estas zonas. Esta braña se encuentra situada en el concejo de Valdés. En Aristébanu se creó en 1959 el Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada, declarado de Interés Turístico Nacional en 1964. Para estas grabaciones los cantantes fueron trasladados a Luarca gracias a la colaboración de Ramón Muñoz, juez de primera instancia de esta villa (posteriormente alcalde) y amigo de Juan Uría Ríu. El encuentro entre ambos fomentó el interés de Ramón Muñoz por la música y costumbres de los vaqueiros. Siete años después (1959), este fundaría el mencionado festival.

Aristébanu is a vaqueiro *braña de abajo*. Traditionally, the Vaqueiros lived in *brañas de abajo* (lower pastures) during the fall and winter, and in spring and summer moved their herds up to the *brañas de arriba* (small dwellings in the pastures of the high mountain passes). This transhumance practice has now largely disappeared. Aristébanu is in the council of Valdés. Here, in 1959, the *Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada* was created, and in 1964 it was declared of *Interés Turístico Nacional* (of National Tourist Interest). For these recordings, the singers were taken to the town of Luarca with the help of Ramón Muñoz, at the time a judge in the town and subsequently its mayor, and a friend of Juan Uría Ríu. The meeting between these two men awakened Ramón Muñoz' interest in the music and customs of the Vaqueiros. Seven years later, in 1959, he established the festival mentioned earlier.

1. Tú dices que por un real.
Balbina Gayo: voz y pandereta / vocals, tambourine; Carmen Ardura: voz y payel.la / vocals and payel.la; Julia Segurola: castañuelas / castanets.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

La *media vuelta* es el baile vaqueiro más característico en las brañas de Valdés y Tinéu, en lugares como: Brañascardén, Cabornu, Busindre, Val.le, Las Tabiernas o Aristébanu. Se realiza en dos filas enfrentadas de hombres y mujeres que se mueven con una estructura de *jota* muy esquemática, sin cruces. Intervienen en esta y en las siguientes grabaciones: Balbina Gayo, *Balba la Pena* (pandereta), natural de Busindre y vecina de Aristébanu; Carmen Ardura, *Carmona la Rosina* (payel.la), natural de Busindre; Julia Segurola, *la Juliona* (castañuelas), natural de Nera y vecina de Aristébanu.

The *media vuelta* (half turn) is the most characteristic *vaqueiro* dance of the brañas of Valdés and Tinéu, in Brañascardén, Cabornu, Busindre, Val.le, Las Tabiernas and Aristébanu. Men and women dance in lines facing each other, and executing a simple *jota* without crossing. The artists in this track and those following are: Balbina Garo, *Balba la Pena* (tambourine), born in Busindre and living in Aristébanu; Carmen Ardura, *Carmona la Rosina* (payel.la), born in Busindre; Julia Segurola, and *la Juliona* (castanets), born in Nera and living in Aristébanu.

Tú dices que por un real	*You say that for a* real [spanish coin]
que dejas de cortejarme;	*you would stop courting me;*
yo te daré real y medio	*'ll give you a* real *and a half*
pa que no vuelvas a hablarme.[2x]	*if you don't speak to me any more.* [2x]
Y ¡ay de mí! que vivo en pena	*And, poor me! I live in sorrow,*
y ¡ay de mí! que en pena vivo;	*and poor me! In sorrow I live;*
si el mi amante lo supiera	*if my beloved knew,*
él me llevara consigo.[2x]	*he'd take me away with him.* [2x]
Toi ronquina, toi ronquina	*I'm hoarse, I'm hoarse,*
qu'enronquecí en el molino;	*I became hoarse in the mill,*
no sé si fue la parola	*I don't know whether it was the chatting,*

si el serenito del río. [2x]

or the night dew of the river. [2x]

Llamásteme parolera,
dí a tu hijo que no me hable;
yo para ser nuera tuya
bien lo sé que nací tarde. [2x]

You called me too chatty,
tell your son not to talk to me;
to be your daughter-in-law
I already know I was born too late. [2x]

2. Salir mozas a bailar.
Balbina Gayo: voz y pandereta / vocals, tambourine; Carmen Ardura: voz y payel.la / vocals and payel.la; Julia Segurola: castañuelas / castanets.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Salir mozos a bailar
y a los de mi pueblo digo;
que los otros son de afuera,
gastan mucho señorío.[2x]

Lads, come out to dance
and I say to those from my village
that the others are from somewhere else,
they dress very smartly. [2x]

Amor mío vienes tarde,
ya lo sé que tarde vienes;
vienes de cumplir con otra,
conmigo cumplido tienes.[2x]

My love, you come late,
I know that it's late when you come,
you've come from meeting another
you've already met with me. [2x]

Tengo sueño, tengo sueño,
déjame niña tu cama;
que quiero dormir en ella
el sueño de la mañana.[2x]

I'm sleepy, I'm sleepy,
let me have your bed, lass;
I want to sleep in it,
to sleep the sleep of morning. [2x]

En la cárcel estoy preso
y no me vienes a ver;
mira que no tienes alma
ni corazón de mujer.[2x]

I'm imprisoned in jail,
and you don't come to see me;
you don't have the soul
or the heart of a woman. [2x]

3. De los tres colores, madre.
Balbina Gayo: voz y pandereta / vocals, tambourine; Carmen Ardura: voz y payel.la / vocals and payel.la; Julia Segurola: castañuelas / castanets.



La panderetera Obdulia Braña, Dulia, *de Val.le (96 años) y la tocadora de payel.la Elvira Rodríguez, de Brañascardén / Tambourine player Obdulia "Dulia" Braña, de Val.le (96 years old) and* payel.la *player Elvira Rodríguez, from Brañascardén.*

(Previamente inédito / previously unreleased.)

La canción sirve como acompañamiento al baile llamado la *gal.legada*. Este baile presenta una estructura de paseo y copla, precedida de una invitación al baile por parte del varón. Entre los vaqueiros se diferencia claramente la gal.legada de la muñeira al contrario de lo que ocurre en otras zonas del occidente asturiano. El contexto en el que se realiza el baile de la *gal.legada* es de tipo festivo. El texto de la tercera estrofa del tema contiene alusiones indirectas al menosprecio hacia los vaqueiros; menciona además una prenda característica del traje de este grupo: las polainas.

This song accompanies the festive *gal.legada* dance, which opens with the man's invitation to the woman to dance. Among the Vaqueiros, this dance is clearly differentiated from the *muñeira* [a dance from Galicia], which is not the case in other parts of western Asturias. The lyrics in the third stanza here allude indirectly to the disdain directed toward the Vaqueiros and also mentions a characteristic item of vaqueiro clothing, the *polainas* [gaiters].

De los tres colores, madre,
el moreno es el mejor.
Lo blanco lo come el agua
y lo colorado el sol.[2x]

Of the three colours, mother,
brown is the best,
white is eaten up by the water
and red by the sun. [2x]

Colorada es la manzana
del lado que le da el sol.
Del lado que no le da
blanca tiene la color [2x].

Red is the apple
on the side where the sun shines on it;
on the side with no sun
its colour is white. [2x].

Leleré, leré, lerele......

Leleré, leré, lerele...

L.lamásteme vaqueirina
porque traía polainas.

Yo vaqueirina serélo,
pero engañar no me engañas. [2x]

You called me vaqueirina
because I was wearing polainas.
[type of leg-warmer]
I am indeed a vaqueirina
but you will not fool me.

Leleré, leré, lerele...

Leleré, leré, lerele...

4. Vaqueirina, toi sediento.
Balbina Gayo: voz y pandereta / vocals, tambourine; Carmen Ardura: voz y payel.la / vocals and payel.la; Julia Segurola: castañuelas / castanets.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Este tema tiene la misma música que el anterior, con distinta letra, por lo tanto es una canción para la interpretación del baile de la *gal.legada.*

This song uses the same melody as the preceding one but its lyrics are associated with the *gal.legada* dance.

Vaqueirina, toi sediento, ¿dónde me quieres llevar? El que nunca pasó'l río como va pasar la mar. (2x)	*Vaqueirina, I'm thirsty, where do you want to take me? He who never crossed the river as he'll cross the sea.* [2x]
Atrevido me l.lamaste porque entré por tu ventana; atrevido no lo fuera sino estuviera cierrada. (2x)	*You called me cheeky because I climbed in through your window; I wouldn't be cheeky if it had been closed.* [2x]
¿Cómo quieres que un candil alumbre a dos aposentos? ¿Cómo quieres que una niña traiga a dos mozos contentos?	*How can you expect a candle to light two rooms? How can you expect a lass to keep two lads happy?*

5. Llamásteme parolera.
Balbina Gayo, Carmen Ardura, Julia Segurola: voces, pandereta / vocals, tambourine.

Se trata de una canción para acompañar el baile denominado *las dancitas.* Constituye uno de los bailes más modernos del folklore musical vaqueiro; consiste en bailar en corro formado por parejas asidas por la cintura o lo que, comúnmente llaman los vaqueiros *valsiar*; y este último aspecto es el rasgo de modernidad, ya que los bailes vaqueiros por parejas son sueltos. Las parejas giran sobre sí mismas en forma astral, se sueltan en algunas ocasiones y de nuevo vuelven a cogerse sin

abandonar el movimiento general del resto del grupo. En la segunda estrofa de la letra se hace referencia a la emigración que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX, especialmente a Cuba y con gran incidencia en el occidente asturiano.

Las dancitas, a more modern vaqueiro dance, involves couples dancing in a circle, holding each other at the waist or, as the Vaqueiros usually say, *valsiar* (waltzing). This is a modern development, as the male and female partners in a couple traditionally danced without holding each other. The couples turn around each other in the figure of a star, sometimes letting go and then coming together again without interrupting the group's movements. The second stanza refers to emigration from Asturias in the first half of the twentieth century, especially to Cuba, and from the western regions of Asturias.

Llamásteme parolera, dí a tu hijo que no me hable; yo para ser nuera tuya ya lo sé que nací tarde.	*You called me too chatty;* *tell your son not to talk to me.* *to be your daughter-in-law* *I already know I was born too late.*
Larala lala la lala la lala la.[4x]	*Larala la la....* [4x]
De L'Habana me vinieron pañolinos embordados; con un litrero que dice: ¡Vivan los enamorados! Larala...	*They came to me from Havana,* *little embroidered handkerchiefs,* *with a note that said* *"Long live those in love!"* *Larala la la....* [4x]
Tú dices que no me quieres porque no soy de tu gusto; tampoco tú eres del mío y no me convienes mucho. Larala..... Debajo del pino verde tiene la niña la cama, y el candil tiene colgado de la más bonita rama. *Larala...*	*You say you don't love me* *because I'm not your type;* *well, you're not mine either* *and you're not really good for me.* *Larala la la....* [4x] *Beneath the green pine tree* *the lass has her bed,* *and she's hung her candle* *from the prettiest branch.* *Larala la la....* [4x]

6. No quiero que'l sol se anuble.
Balbina Gayo: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Esta canción presenta una curiosa asociación entre música tradicional vaqueira y música del centro de la región. La primera estrofa es un tema de *asturianada*, con sus características cadencias, su estilo arrítmico y los melismas, especialmente al final de los versos. Concretamente es una *asturianada* utilizada para la costumbre de rondar los mozos a las mozas con canciones y coplas entonadas, por lo general, al anochecer. Sin embargo la cuarteta final cambia completamente en la melodía, el ritmo es ternario y marcado y desaparecen los melismas; se trata de una *vaqueirada*. No es habitual este tipo de manifestaciones en el folklore asturiano, pues *asturianadas* y *vaqueiradas* son canciones bien diferenciadas.

This song is a curious combination of two genres that are not usually present in the same piece, an *asturianada* and a *vaqueirada*. The first stanza is an *asturianada*, with its characteristic cadences, its free rhythm and the melismas, especially at the end of the line. Specifically, it is an *asturianada* used for serenades. The final four lines have a different melody, a clearly delineated, triple metre and no melismas; they form a *vaqueirada*.

No quiero que'l sol se anuble, [2x] ni que la luna se esconda, [2x] quiero que alumbre al mi amante cuando venga de la ronda.	*I don't want the sun to be clouded over,* *nor the moon to hide itself;* *I want it to light up my beloved* *when he comes back from serenading.*
Si quieres que yo te quiera ha de ser con condición, que lo tuyo ha de ser mío y lo mío tuyo no. ¡Eeh!	*If you want me to love you,* *there's a condition,* *that what's yours is mine,* *but what's mine is not yours. Eeeh!*

7. Tú me regalaste un queiso.
Rogelia Gayo, Julia Segurola: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Entre los ritmos de baile *agarrao*, más modernos que los sueltos, destacan algunos como el pasodoble o corrido, el valse o la habanera.

Dances with couples clasping each other, known as *agarráu*, of which this song is an example, are more recent than those in which everyone moves on his or her own; they include the *pasodoble*, the *corrido*, the waltz, and the *habanera*.

Tú me regalaste un queiso en señal de matrimonio; el casamiento fue nulo, ¡vuélvaseme'l queiso al horrio! [2x]	*You gave me a cheese as a wedding promise; the wedding was cancelled, put the cheese back in the storage loft!*
Si quieres que vaya y venga, llama mil veces, madama, quitarás el pajarillo que tienes en la ventana. [2x]	*If you want me to come and go, call a thousand times, Madame, get rid of the little bird that you have in the window.*

8. Vamos a hacer una danza.
Rogelia Gayo: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

A lo largo de los festejos nupciales se sucedían toda una serie de cantos y bailes, fundamentalmente en honor de los novios, los padrinos y el cura que celebraba la ceremonia. Este es el cantar de la danza.

The wedding festivities are marked by many songs and dances in honour of the newlyweds, the godparents, and the priest who performs the ceremony. This is the song for the dance.

Vamos a hacer una danza salga el novio y la novia; el padrín y la madrina y la demás gente toda. Vamos a hacer una danza con mucha serenidá, que la gente endevertida bien parece donde está. Los señores son señores, hombres como los demás; si tienen muchas pesetas	*Let's do a dance; let the groom and bride come out, the godfather, the godmother, and everyone else. Let's do a dance, very happily* [serenely] *for people who are enjoying themselves wherever they are is fine. Gentlemen are gentlemen, men like any others; if they have a lot of money*

también se devierten más. — *they enjoy themselves even more.*

Tengo la tos en la boca	*I have a cough in my mouth*
y el catarro en la garganta.	*and a cold in my throat;*
En dalgunas ocasiones	*on some occasions*
también el catarro canta.	*this cold sings too.*

9. Las ovejas son blancas.
Rogelia Gayo: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Tema para el acompañamiento de baile, probablemente por el tipo de música se trata del baile del *rebudixu.*

This is a dance song, probably for the dance known as the *rebudixu.*

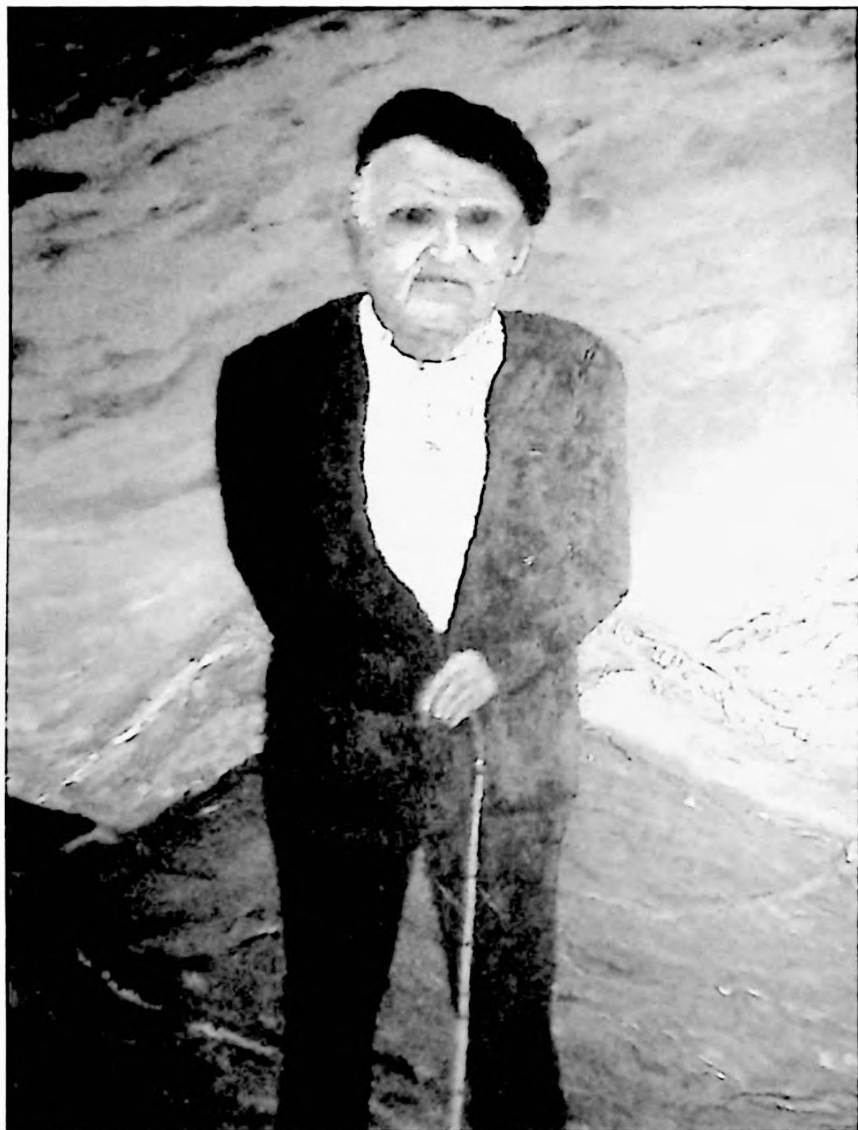
Las ovejas son blancas	*The sheep are white*
y el prado es verde;	*and the meadow is green,*
el galán que las guarda	*the young lad who's watching them*
muere de sede.	*is dying of thirst.*

10. Cuando curiaba las cabras.
Carmen Ardura: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

La letra de esa vaqueirada está en el asturiano occidental con la utilización del fonema *l.l* (*Tarabiel.la*) en lugar de la *ll* (*Tarabiella).* Este cantar es lo que se conoce como una *vaqueirada* o una *vaqueira.*

In this *vaqueirada* or *vaqueira*, the western Asturian pronunciation *l.l* is heard, rather than the *ll* of *Tarabiella.*

Cuando curiaba las cabras	*When I was pasturing goats*
miraba las que tenía;	*see how many I had;*
tamién miraba los nenos	*I also looked over the boys,*
cuál mejor me parecía.	*to see which one pleased me the most.*



Portrait of / Retrato de Benigno Berdasco Gayo.



Portrait of / Retrato de Rogelia Gayo.

Cuando curiaba las cabras
nel pico de Tarabiel.la,
tamién curiaba una nena
de Carcabón de L.leiriel.la.

When I was pasturing goats
up on the hill of Tarabiel.la,
a girl was pasturing too
from Carcabón to L.leiriel.la.

Las uviyinas curicilas
yo las cabras no las ví;
la mirindina cumila
ya'l fardel tráigolu aquí, ¡eeh!

I took care of the little sheep
and I didn't see the goats;
I ate my afternoon snack
and I bring the bundle here, eeh!

11. Cuando salen las cabras (*rebudixu*).
Carmen Ardura: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Cuando salen las cabras
sale el cabrero;
cuando sale la luna
sale el lucero.

When the goats come out
the goatherd comes out too;
when the moon comes out
so does the morning star.

12 . Ven acá, amante del alma (*media vuelta*).
Rogelia Gayo: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Ven acá amante del alma,
que ya no me conecerás;
que mata más una pena
que una larga enfermedad.

Come here, o beloved of my soul,
you won't recognize me,
for sorrow kills more
than a long illness.

13. Vieno l'aire por Cezures (*media vuelta*).
Rogelia Gayo: voz, pandereta / vocals, tambourine.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Un balagar es un montón o haz grande de hierba que se guarda para sustento del ganado en invierno.

Vieno l'aire por Cezures
y a Los Corros vieno dar;

The wind blows through Cezures
and through Los Corros;

y a Picona de Rel.lousu
derribo-y un balagar. [2x]

and to Picona de Rel.lousu
it blows down a balagar
[haystack for winter fodder].

Mañana voy para Uviedo;
si quieres que algo te traiga,

trae el dinero a la noche
que marcho de madrugada.

Tomorrow I'm going to Oviedo.
If you want me to bring you
something,
bring me some money tonight
because I'm leaving at the crack
of dawn.

14. Este pandero que toco.
Balbina Gayo: voz y pandereta / vocals, tambourine; Carmen Ardura: voz y payel.la / vocals and payel.la; Julia Segurola: castañuelas / castanets.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Estas coplas sirven para acompañar el baile de la *media vuelta*.

These stanzas are typically sung to accompany the *media vuelta* dance.

Nota de la traductora: Estrofas que empiezan "este pandero que toco" se encuentran, con variantes, en diversas regiones de España y Portugal; véase Cohen 2008.

Translator's note: Stanzas beginning "this frame drum that I play" (este pandero que toco) are found, with many variants, in several areas of Spain and Portugal; see Cohen 2008.

Este pandero que toco
tiene cuatro cascabeles;
en cada esquina una rosa
para dar a los Manueles. [2x]

This [frame] *drum I play*
has four bells,
at each corner a rose
to give the guys.

Este pandero que toco
los aros son de madera;
aquí no están mis amores
ni los de la compañera. [2x]

This drum I play,
its rims are made of wood,
my beloved isn't here,
nor is the beloved of my friend.

Y ahora voi a tocar
y un pocu la media vuelta,
para que salgan bailar
los que están tras de la puerta. [2x]

And now I'm going to play
a bit for the media vuelta,
so they come out to dance —
the ones behind the door.

15. Yo tenía un gallo inglés (*media vuelta*).
Balbina Gayo: voz y pandereta / vocals, tambourine; Carmen Ardura: voz y payel.la / vocals and payel.la; Julia Segurola: castañuelas / castanets.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Yo tenía un gallo inglés
que a medianoche cantaba;
pillómelo la raposa,
nunca del cuerpo le salga. [2x]

I had an English rooster
who used to crow at midnight,
the vixen stole it from me,
may it never leave her body.

Te voy a hacer una fuente
y encima de un alfiler
y ha de tener la firmeza
que ha tenido tu querer. [2x]

I'm going to make you a fountain
above a brooch,
and it has to be as solid
as your love has been.

Coloradina te pones
cuando ves al tu galán;
pero cuando no lo ves [2x]
las colores se te van.

You blush
when you see your suitor,
but when you don't see him
you turn pale.

No quiero que tú me quieras,
que tu querer nada vale;
quiero que me quiera Dios,
que tiene el querer amable.[2x]

I don't want you to love me,
your love is worthless;
I want God to love me
for his love is a pleasant one.

16. Da la vuelta, María.
Benigno Berdasco Gayo, el Penu: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Benigno, marido de Balbina Gayo, canta esta vaqueirada con uno de los sones de la media vuelta. La letra de la canción contiene alusiones a la rivalidad existente entre los vaqueiros (en el texto son *los de la braña)* y el resto de los aldeanos (en el

texto son *los de abaxo).* También hay letras de contenido sexual y pícaras como es costumbre muy arraigada en las *vaqueiras.*

Benigno, Balbina Gayo's husband, sings this *vaqueirada* as a tune for the *media vuelta* dance. The words allude to the rivalry between *los de la braña,* i.e., the Vaqueiros, and *los de abaxo* (those from below), i.e., the settled village people. There are also sexual and picaresque innuendos, a common feature of Vaqueiro song lyrics.

Da la vuelta, María,
mira que revuelve el sol;
revuelva que non revuelva
yo la vuelta no la doy.

Turn around, Maria,
see how the sun revolves,
it revolves and doesn't revolve,
and I don't turn around.

Salir mozos a bailar
y a los de la braña digo;
que los otros son de abaxo,
gastan mucho señoríu.

Come out to dance, lads,
and to the Vaqueiros I say,
that the other villagers
wear fancy clothes.

Yo tenía un carneiro mocho
y esquileilo pa una manta;
cada vez que abro la cama
el mocho se levanta.

I had a ram,
I sheared it to make a blanket,
every time I open the bed
the ram stands up.

La brañina de Folgueras,
Folgueras ¡quién te rondara!
¡Ay!, una noche de luna,
de luna y aunque nevara.

The little brañina *of Folgueras,*
Folgueras, who will serenade you!
Ah, a moonlit night,
moonlit though it be snowing.

17. Vaqueirina, vaqueira.
Benigno Berdasco Gayo: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Es una *vaqueirada.* La expresión al final del tema *pabilun, pabilun...*, aparece en algunas canciones vaqueiras y parece una onomatopeya que reproduce el sonido de *pandeiros* y *payel.las.*
At the end of this vaqueirada, the words *pabilun, pabilun,* which also appear in other vaqueiro songs, imitate the sound of tambourines and *payel.las.*

Vaqueirina, vaqueira,
ofrecísteme un querer;
nun se te olvide prenda.
¡Que da-yme la mano
para subir al horriu!

¡Que da-yme la mano,
que yo de pena morru, eeh!
Pabilun, pabilun, pabilun.

Little vaqueiro woman,
you offered me love,
May your gift not be forgotten.
And give me your hand
to go up to the horreo!
[granary on stilts]
And give me your hand,
for I'm dying of sorrow, eeh!
Pabilun, pabilun, pabilun.

18. Tende'l pañuelo nel prado.
Benigno Berdasco Gayo: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Este es un tema de *asturianada* muy frecuente del que existen varias versiones distribuidas por toda la zona central de Asturias, con distintas letras y ligeras variaciones en la música. Así pues, en realidad esta no es una canción originaria de la zona occidental de la región; pero, a pesar de ser autóctonas y definitorias de una zona muy concreta, las *asturianadas* se han extendido a todos los concejos, pasando a formar parte del folklore musical de los mismos.

This is a well-known *asturianada* with several versions known throughout central Asturias. It is not a genre indigenous to the west, but *asturianadas* have spread throughout different regions and have become part of the folklore of many areas.

Tende'l pañuelo nel prado [2x]

les puntes sobre l'arena, [2x]
Mientres más fale la xente
más quiero la mío morena.

Marchástete con otro,
yo no te lo mandé;
viniste llena pioyos
y anda y ¡vólate!

I spread the handkerchief out in
the meadow,
with the corners on the sand.
The more people talk,
the more I love my dark girl.

You went away with someone else,
I didn't send him to you;
you came back full of fleas,
go, fly away!

Balmonte/Belmonte

Balmonte/Belmonte es la capital del concejo de Miranda, situado en el occidente de Asturias. En esta zona aún se sigue practicando cierta trashumancia (aunque en escasa medida), pues algunos vaqueiros pasan las estaciones del otoño y el invierno aquí, subiendo a partir de la llegada de la primavera hasta *brañas* del concejo de Somiedu como El L.lamardal, La Peral o Santa María del Puertu.

Balmonte/Belmonte is the capital town of the zone of Miranda in western Asturias. Transhumance is still practiced here, though much reduced. Some Vaqueiros still spend autumn and winter here, and in the spring go up to the *brañas* of Somiedu, including El L.lamardal, La Peral and Santa María del Puertu.

19. Jota tocada con trompa (Jota on jaw's harp).
Eustaquio Vigil: trompa / jaw's harp.

Esta magnífica interpretación se corresponde con una jota únicamente instrumental y, por lo tanto, carece de texto. La trompa es un instrumento de la familia de los idiófonos característico en la zona occidental asturiana. Este instrumento es lo que en otros lugares se conoce como arpa de boca o birimbao.

This is a fine performance of an instrumental piece. The *trompa*, or jaw's harp (*arpa de boca*), also known as *birimbao*, is often found in western Asturias.

20. Tú que sos de La Peral.
Eustaquio Vigil: voz, repiqueteos con las manos en la guitarra de Alan Lomax para imitar el sonido del pandeiru / vocals, tapping Alan Lomax's guitar to imitate the square frame drum; Honorina Riesgo: bandeja y llave imitando la payel.la.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Esta *tonada* es con probabilidad una canción de ronda, por las alusiones que contiene su texto. El ritmo no es el característico de las canciones vaqueiras, ternario y muy marcado, y existen algunos melismas; también destacan las exclamaciones al final de cada verso. En la letra se menciona la braña vaqueira de La Peral, en el Puertu de Somiedu y la de La Outera.

Judging from allusions in the lyrics, this *tonada* is probably a serenade. The rhythm is not the typical strongly marked ternary meter of Vaqueiro songs; the piece includes some melismas and one should note the exclamations at the end of every line. The words mention the Vaqueiro brañas La Peral, in Puertu de Somiedu, and La Outera.

Tú que sos de La Peral,	*You who come from La Peral*
¡Ay, ay, ay, ay, ay!	
ya yo que soi de La Outera.	*and I, who am from La Outera.*
¡Ay, ay, ay, ay, ay!	
Sube galán que hoy pasamos	*Come up, young man, today we go*
¡Ay, ay, ay, ay, ay!	
de la raya carbonera, eeh!	*to the borders of coal, eeh!* [A metaphor derived from coal mines, referring to sexual relations.]

Modreiros

La localidad de Modreiros, en el concejo de Miranda, es una *braña de abajo* vaqueira. Algunos de sus habitantes de origen vaqueiro aún siguen trashumando, al llegar el buen tiempo, hacia las praderías altas de Santa María del Puertu en Somiedu. Para esta grabación, los cantantes fueron trasladados a Belmonte por Eustaquio Vigil.

Modreiros, in Miranda, is a vaqueiro "lower *braña*" (*braña de abajo).* Some of the Vaqueiros who live there still practice transhumance: in the springtime they go up to the high meadows of Santa María del Puertu in Somiedu. The singers were brought for the recording from Modreiros to Belmonte by Eustaquio Vigil.

21. Báilalo menodito.
Honorina Riesgo, *Norina la Sierra*: voz, payel.la / vocals, *payel.la*; hombre no identificado / unidentified man: repiqueteos con las manos en la guitarra de Alan Lomax, para imitar el sonido del *pandeiru* / tapping Alan Lomax's guitar to imitate the square frame drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)



Boda vaqueira en una braña / Vaqueiro wedding in a braña, *1920.*

Tema para el acompañamiento de *la patada*, uno de los bailes característicos en la música tradicional de este lugar.

This song accompanies the dance known as *la patada*, a characteristic dance of this area related to the *jota*.

Báilalo menodito
como aquí le ves;
que el baile salpicado
no es de mujeres.

Baila bien la bailadora
y también el bailador.
La bailadora es la luna
y el bailador es el sol.

No quiero que te vayas,

A fine little dance
as you see it here,
for the "spicy" dance
is not for women.

Dance well, dancing woman,
and you too, dancing man,
the dancing woman is the moon
and the dancing man the sun.

I don't want you to leave,

ni que te quedes;
ni que me dejes sola,
ni que me lleves.

I don't want you to stay,
or to leave me alone,
or to take me with you.

Sé que te llamas María,
l'apellido no lo sé;
mañana voy por tu casa
y te lo preguntaré.

I know you're called Maria,
I don't know your surname,
tomorrow I'll go by your house
and ask you.

Báilalo menodito
como aquí le ves;
que el baile salpicado
no es de mujeres.

A fine little dance
as you see it here,
for the "spicy" dance
is not for women.

22. Don Antonio está malo.
Honorina Riesgo: voz, payel.la / vocals, *payel.la*; hombre no identificado / unidentified man: repiqueteos con las manos en la guitarra de Alan Lomax, para imitar el sonido del *pandeiru* / tapping Alan Lomax's guitar to imitate the square frame drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Es una canción para la interpretación del baile de corro del *cariáu*, difundido por muchos de los concejos del occidente asturiano. Este tema, con la misma letra y música parecida, aparece recogido en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner y por otros autores como Modesto González Cobas o Yolanda Cerra Bada.

This song is performed for the circle dance known as the *cariáu*, found in many areas of western Asturias. It is found with the same lyrics and a similar melody in Eduardo Martínez Torner's *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* and in works by Modesto González Cobas and Yolanda Cerra Bada.

Don Antonio está malo,
¿qué le daremos?
Agua de caracoles,
que críe cuernos.

Mr. Antonio is sick,
what shall we give him?
Water from snails,
so he grows horns.

¡Ay don Antonio,

Ay, Mr. Antonio!

don Juan y don Diego!
¡Ay don Antonio,
por Dios que me muero!

Me tirastes un limón,
un limón a la frente;
como es cosa del amor,
l'amor todo lo vence.

Cinco mil reales costó
la cinta de mi pelo;
y aunque me den un doblón
la cinta no la vendo.

Ni la vendo, ni la doy,
ni la doy, ni la vendo;
ni la vendo, ni la doy,
que me la dio mi dueño.

¡Ay don Antonio,
don Juan y don Diego!
¡Ay don Antonio,
por Dios, que me muero!

No me lo niegues, traidor,
cuanto te divertías,
a las orillas del mar
con una prima mía.

Cinco mil reales costó
la cinta de mi pelo;
y aunque me den un doblón
la cinta no la vendo.

Ni la vendo, ni la doy,
ni la doy, ni la vendo;
ni la vendo, ni la doy,

Mr. Juan and Mr. Diego!
Ay, Mr. Antonio,
by God, I'm dying!

You threw a lemon at me,
a lemon at my forehead,
as it is an object of love,
love conquers all.

It cost five thousand reales
my hair ribbon,
and even if they give me a doubloon,
I won't sell the ribbon.

I won't sell it, I won't give it away,
I won't give it away, I won't sell it.
I won't sell it, I won't give it away,
for my master gave it to me.

Ay, Mr. Antonio!
Mr. Juan and Mr. Diego!
Ay, Mr. Antonio,
by God, I'm dying!

Don't deny it to me, you traitor:
what a good time you were having
by the seashore
with a [female] *cousin of mine.*

It cost five thousand reales
my hair ribbon,
and even if they give me a doubloon,
I won't sell the ribbon.

I won't sell it, I won't give it away,
I won't give it away, I won't sell it.
I won't sell it, I won't give it away,



Carmen Ardura, Carmona la Rosina (payel.la) y / and Balbina Gayo, Balba la Pena (pandereta / tambourine).

que me la dio mi dueño.	*for my master gave it to me.*

23. Vaqueirina de Xunqueras.
Argimiro Riesgo, *el Barru*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Argimiro es hermano de Honorina Riesgo de Casa La Sierra de Modreiros. Canción vaqueira de uso indeterminado. La letra se encuentra en asturiano occidental, con una exclamación al final de la primera estrofa característica en las *vaqueiradas*. El texto de la copla inicial hace referencia a determinadas labores con el ganado de los vaqueiros y su trashumancia a comienzos del otoño desde las *brañas* altas de los puertos de montaña hasta zonas bajas en la franja costera o en el interior. También aparece reflejado, en la segunda estrofa, el recelo de los aldeanos hacia los vaqueiros de alzada.

Argimiro was the brother of Honorina Riesgo of Casa La Sierra, Modreiros. This vaqueirada had no specific function. The words are in the western Asturian dialect, with an exclamation typical of the vaqueiradas at the end of the first stanza, which refers to specific herding tasks, and migration in early autumn from the upper mountain *brañas* to the lower areas on the coast. In the second stanza, the villagers' resentment of the Vaqueiros is clear.

Vaqueirina de Xunqueras
si acabesti la farina;
baxa les vaques ya'l gochu
ya vete pa la marina, eeh!

¡Baxa vaqueiru,
baxa, baxa!
¡Baxa vaqueiru
del mío llugar!

Vaqueirina of Xunqueras
if you've finished the flour,
take the cows and the pig down,
and head for the port, eeh!

Get down, Vaqueiro!
Get down, get down!
Get down, Vaqueiro,
from my place!

24. Asiéntate aquí al altu.
Argimiro Riesgo: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

La música de esta canción es exactamente igual a la del tema anterior, aunque no tiene la estrofa final de versos pentasílabos. Se trata también de una *vaqueirada* de uso indeterminado.

The melody of this *vaqueirada*, which has no specific function, is the same as that of the previous one, without the final stanza in pentasyllabic lines.

Asiéntate aquí al altu,
nuna piedra ya n'outra;
y ayudarásme a llegar
a la mia fortuna que ye pouca.

Sit down up here,
on one rock or another,
and you'll help me arrive
at my fortune, which is small.

25. Vaqueirina, vaqueira (*vaqueirada*).
Argimiro Riesgo: voz / vocals. de Modreiros (Miranda), vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Vaqueirina, vaqueira,
ofrecístime un querer;
que non se te olvide prenda.

¡Que dame la manu
que yo de pena morru, eeeh!
¡Que dame la manu,
pa subir al horriu!

Little Vaqueiro woman,
you offered me love,
May your gift not be forgotten.

And give me your hand
for I'm dying of sorrow, eeeh!
And give me your hand,
to go up to the hórreo!
[granary on stilts]

26. Salga la Geringosa.
Honorina Riesgo: voz, payel.la / vocals, *payel.la*; hombre no identificado / unidentified man: repiqueteos con las manos en la guitarra de Alan Lomax, para imitar el sonido del *pandeiru* / tapping Alan Lomax's guitar to imitate the square frame drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Se trata del baile de *la geringosa;* se ejecuta de la siguiente manera: colocados en círculo hombres y mujeres comienzan a cantar. En el centro del círculo se encuentra una persona la cual ejecuta un baile de movimientos sencillos; al decir los cantadores *busca compaña*, el bailador designa a una de las personas que forman el corro, avanzando esta hacia el centro del círculo. Al cantar el verso *déjalo solo*, abandona el centro del círculo el primer bailador, uniéndose al corro. Queda bailando sola la nueva persona y se repite la diversión de la misma forma.

This is the dance known as the *geringosa* (which may be the name for a habit worn by monks). In it, women form a circle and sing; one person in the center of the circle does a dance with simple movements. When the dancers sing the words *busca compaña* (choose a partner), the dancer in the middle chooses someone from the circle, going toward the centre of the circle. At the words *déjalo solo* (leave him alone), the first dancer leaves the center and joins the circle. The new person in the middle dances alone and the sequence is repeated.

Salga la geringosa
de un fraile con su geringosa.
Que la quiero ver venir
y correr y saltar
y dar vueltas al aire.

Let the geringosa *come out!*
the priest with his geringosa,
I want to see her come
and run and jump
and turn around in the air.



Benigno Berdasco, el Penu, y Balbina Gayo, Balba la Pena, en Aristébanu. / Benigno Berdasco, "El Penu", and Balbina Gayo ("Balba la Pena"), Aristébanu.

Salga la geringosa	*Let the* geringosa *come out!*
de un fraile con su geringosa.	*the priest with his* geringosa,
Salga usted, remúdese usted.	*Come out, go back,*
Que la quiero ver venir	*I want to see her come*
y correr y saltar	*and run and jump*
y dar vueltas al aire.	*and turn around in the air.*
Salga la geringosa	*Let the* geringosa *come out!*
de un fraile con su geringosa.	*the priest with his* geringosa,
Que la quiero ver venir	*I want to see her come*
y correr y saltar	*and run and jump*
y dar vueltas al aire.	*and turn around in the air.*

27. Mándanme cantar la jota.

Honorina Riesgo: voz, payel.la / vocals, *payel.la*; hombre no identificado / uniden-

tified man: repiqueteos con las manos en la guitarra de Alan Lomax, para imitar el sonido del *pandeiru* / tapping Alan Lomax's guitar to imitate the square frame drum. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Es una canción para la interpretación del baile de la *jota*, con copla y estribillo. La variedad de jotas distribuidas en el occidente asturiano y en toda Asturias es grande, siendo el baile más popular en cualquier pueblo asturiano y manteniendo una estructura bastante similar de oriente a occidente.

This is sung for dancing the *jota*, with verse and refrain. There are many types of *jota* danced throughout Asturias, but the same basic structure is maintained from west to east.

Mándanme cantar la jota, [2x]	*They tell me to sing the jota* [2x]
yo la jota no la sé.	*but I don't know the jota.*
Por dar gusto a los señores,	*To please the masters,*
la jota les cantaré. Lalalala...	*the jota I'll sing. Lalalala...*
Aquí me pongo a cantar [2x]	*Here I'll start to sing* [2x]
con cobardía bastante;	*quite fearfully,*
que son muchos los oyentes	*for those who listen are many*
y tan pocos mis alcances. Lalalala...	*and my talents so few. Lalalala...*

28. Santa L.lucía bendita.
Argimiro Riesgo, Honorina Riesgo: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Esta canción es un fragmento del *Ramu a Santa L.lucía de Las Estacas* pero con un son de *vaqueirada* y no de la melodía característica del *ramu*. Las procesiones con ofrendas de ramos a la Virgen o a los santos patronos de cada pueblo son muy típicas en esta zona. La letra está en asturiano occidental. Destacan las exclamaciones al final de cada estrofa propias de muchas canciones de los vaqueiros de alzada.

Processions with offerings of decorated branches (*ramu*) for the Virgin Mary or for the patron saint of each village are very typical of this area. This is a fragment of the *Ramu for Saint Lucy of Las Estacas*, with a *vaqueirada* melody rather than the typical *ramu* tune. The words are in western Asturian, with the exclamations at the end of each stanza that one hears in many songs of the Vaqueiros de alzada.

Santa L.lucía bendita,
dame vista pa los güechos;
soi mozu galanteante
y nun puedo tener antuechos, ¡eeeh!

Blessed Saint Lucy,
give me sight for my eyes,
I'm a lad ready for courting,
and I can't possibly wear glasses, eeeh!

UVIÉU/OVIEDO, SOMIEDU, MIERES, AYER

TRANSCRIPCIONES Y NOTAS: LISARDO LOMBARDÍA.
(Para más notas explicativas generales de este repertorio, véase el CD Asturias-Lomax 1.)

La *tonada* o *canción asturiana* es la forma de canto más representativa de Asturias. Es un canto profundo, de gran exigencia técnica, que obliga a dominar la respiración diafragmática y la ornamentación melismática—las *vueltas* sobre las sílabas del texto, en locución popular. Tradicionalmente se canta *a capella* o acompañada a la gaita y es un género que interpretan tanto hombres como mujeres. Existen canciones dialogadas de este género, entre un hombre y una mujer, pero esencialmente la *tonada* es interpretada por solistas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el desarrollo de los primeros estudios de folclore y la adopción del nacionalismo musical despiertan el interés de músicos de formación culta por el repertorio popular del país. El cancionero tradicional comienza a transcribirse en partituras para piano y aparecen nuevas composiciones con letra y música de inspiración popular. El encuentro de estos dos mundos musicales, hasta entonces poco permeables, va a favorecer la aparición de un nuevo género mixto conocido como *asturianada*, que triunfará primero en salones, teatros y cafetines urbanos y terminará popularizándose rápidamente con la aparición de los medios de reproducción sonora.

El repertorio que ha llegado hasta nosotros bebe tanto de las fuentes de tradición antigua como de las composiciones de la primera mitad del siglo XX. Las *tonadas* en que se apoyan reflejan los grandes patrones temáticos del género: la vida rural, el pastoreo, amorosas, alguna referencia marinera... en las más antiguas. Y en las más recientes, las nuevas formas de trabajo tras la primera revolución minera e industrial, alusiones a la vida urbana. Es de destacar que la tonada asturiana posee

un elevado componente lírico, con numerosos ejemplos de cantares de ausencia, amorosos o nostálgicos, muchas veces explícitos, y otras encubiertos bajo fórmulas pretendidamente alegres o jocosas.

Alan Lomax realiza su trabajo de campo en unos años aún dorados y tiene acceso a algunos de los mejores cantantes de la época. La presencia de informantes no reconocibles como intérpretes de un circuito artístico formal refleja la vitalidad y la popularidad del género en una sociedad que cantaba mucho y con frecuencia.

A pesar de su popularidad, la *tonada* iría estancándose progresivamente hasta las décadas finales del siglo XX. En la actualidad, una joven generación de intérpretes y compositores intenta su renovación y adaptación a las corrientes estéticas del nuevo siglo, trabajando tanto los textos como la música. Su gran reto es volver a conectar con una generación joven contemporánea.

Transcriptions and Notes: Lisardo Lombardía
(For more background on this repertoire, see CD 1.)

The *tonada* or *canción asturiana* is the most emblematic song of Asturias. It is a genre of deep song. It is technically demanding, with complex melismatic ornamentation locally known as *vueltas* (or "turns") on the syllables of the lyrics, and requires breathing from the diaphragm. Traditionally, the *tonada* is sung by both men and women, either a capella or accompanied by the Asturian bagpipe. Some are in the form of dialogues between a man and a woman, but most are solo pieces.

At the end of the nineteenth and in the early twentieth centuries, the first folklore studies and the emergence of a musical nationalism awakened the interest of classically trained musicians in the local folk repertoire. This period saw transcriptions of folk pieces for piano and new compositions with words and music inspired by traditional songs. The meeting of these two musical worlds—folk and schooled—which until this point had had very little contact, led to the appearance of a new, mixed genre known as the *asturianada*, which met with great success in urban salons, theatres and cafes, and in turn became itself widespread and popularized through the sound media that were emerging at the time.
The repertoire that has come down to us comes from both the old traditions and

the early twentieth-century compositions. The *tonadas* on which the latter are based reflect the main thematic patterns of the genre. In the older *tonadas*, these include country life, pastoral contexts, love, and some references to sea life. The later Asturianadas allude to the new types of industrial mining and factory work that were then emerging, as well as to city life. The Asturian *tonada* in general has a strong lyric character, dwelling on absence, love and nostalgia in explicit or subtle ways, using formulas that on the surface may be cheerful or jocular in tone.

Alan Lomax carried out his fieldwork in a still-golden period of Asturian song, and he had access to some of the best singers of the time. The fact that he was able to record artists of merit whose names were as yet unknown, informal artistic circles reflects the vitality and popularity of the *tonada / Asturianada* genre, in a society in which singing was an integral part of daily life.

Despite its popularity, the *tonada* declined progressively until the last decades of the twentieth century. Today, a new generation of performers and composers is attempting to revive it, working with both lyrics and music to adapt it to the new century's aesthetic conventions and forge connections with today's youth.

29. Soy del Hoyo.
Juan Uría Ríu: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

El gran historiador Juan Uría Ríu (Uviéu/Oviedo, 1891–1979), intérprete de esta tonada, fue figura capital de los intelectuales asturianistas del siglo XX y también un gran conocedor de las tradiciones y el folclore del país. Se conservan grabaciones de *vaqueiras* interpretadas por él en discos de 78 rpm. Amigo del musicólogo Eduardo Martínez Torner, con quién Lomax trabajó después, y del filólogo Ramón Menéndez Pidal, era una referencia casi obligada para quienes decidieran abordar trabajos de campo etnográficos musicológicos en Asturias en los años de la posguerra.

Nota de la editora: Juan Uría Maqua, también gran historiador y conocedor de la tradición musical de los vaqueiros de alzada, es el hijo de Juan Uría Ríu, y, junto con su esposa Dª. Fidela Líbano Zumalacárregui, me invitó a su casa en 2003 y me explicaron muchos aspetos de estas tradiciones; su hija Fidela Uría Líbano, autora de las notas de la primera parte de este CD, es nieta de Juan Uría Ríu.

The great historian of Asturias, Juan Uría Ríu (Uviéu/Oviedo, 1891–1979), who sang several songs for Lomax, was a major figure among Asturian intellectuals of the twentieth century and intimately acquainted with Asturian traditions and folklore. He himself made several 78-rpm recordings of *vaqueiras*. A friend of the eminent musicologist Eduardo Martínez Torner, with whom Lomax subsequently worked, and the legendary philologist Ramón Menéndez Pidal, Uría was an indispensable consultant for anyone involved in musical ethnography and fieldwork in Asturias in the years following the Spanish Civil War.

Editor's note: Juan Uría Máqua, also a great historian and expert on vaqueiro traditions, is the son of Juan Uría Ríu; he and his wife, Fidela Líbano Zumalacárregui, extended their hospitality to me in 2003 and introduced me to many aspects of local tradition. Their daughter, Juan Uría Ríu's granddaughter, is the author of the notes in the first section of this CD.

Soy del Hoyo, soy de la rica ribera donde se fabrica l'oro, l'azucar y la canela.	*I'm from Hoyo,* *I'm from the fertile valley,* *where gold is produced,* *and sugar, and cinnamon.*

Santa María del Puertu

Los temas que aparecen a continuación fueron grabados en Uviéu/Oviedo, sin embargo el informante, Juan Uría Ríu, los aprendió de oído al escucharlos a los vaqueiros que pasaban las estaciones cálidas en Santa María del Puertu (Somiedu).

Santa María del Puertu es una *braña d'arriba* vaqueira en el concejo de Somiedu (suroccidente de Asturias); se encuentra en plena cordillera asturiana, a una altitud de 1486 metros. Actualmente es una de las escasísimas zonas en las que todavía se practica la trashumancia; el otoño y el invierno transcurre en las *brañas* bajas de los concejos de Miranda y Salas y, a partir de la primavera, los pocos vaqueiros que aún trashuman suben a las *brañas* somedanas de Santa María del Puertu, El L.lamardal y La Peral, entre otras.

The next songs were recorded in Uviéu/Oviedo, but the singer, Juan Uría Ríu,

learned them from the Vaqueiros who spent the warm season in Santa María del Puertu.

Santa María del Puertu is a *d'arriba* (summer pasture) of the Vaqueiros in the area of Somiedu (southwestern Asturias) in the highest range of Asturias, at an altitude of 1486 meters. Today it is one of the few remaining areas where transhumance is still practiced. In the autumn and winter the few Vaqueiros who still practice transhumance pasture in the lowland *brañas* of Miranda y Salas and in the spring and summer they take their herds up to the *brañas* of Santa María del Puertu, L.lamardal and La Peral.

30. Vaqueirina, vaqueirina (vaqueiras).
Juan Uría Ríu: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Vaqueirina, vaqueirina,
¿la tua braña dóndi queda?
Al.lá arriba naquel altu
metida pa La Falguera, ¡eeh!

Santa L.lucía bendita
dame vista a los míos güechos,
que soi mozu galantiante
y nun puedo traer antuechos, ¡eeh!

"*Vaqueiriña* (female cow-herder),
vaqueiriña,
where is your braña?"
"*Up there, high up,*
near La Falguera. Eeh!

Blessed Saint Lucy,
give sight to my eyes,
I'm a lad ready for courting
and I can't wear glasses. Eeh!

31. Mocines de La Peral (vaqueiras).
Juan Uría Ríu: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

El texto de esta canción del género *vaqueiras* presenta alusiones a la *braña* somedana de La Peral y al *cuechu* que es la comida tradicional hecha con harina de maíz, leche y sal, también conocida como *rabón* en otros lugares.

This *vaqueiras* song refers to the Somiedu *braña* of La Peral, and to *cuechu*, a traditional dish made with corn flour, milk and salt, also known as *rabón* in other regions.

Mocines de La Peral,
¿qué venís facer al Puertu?
Vamos a ver las vaqueiras
cómo revuelven el cuechu.

Soi vaqueiru, soi vaqueiru,
soi vaqueiru,
vivo ente la vaqueirada,
soi fichu de Xuan Barreiro,
nací en mitá de la braña, ¡eeh!

"Lads of La Peral,
What are you doing here in Puertu?"
"We've come to see the Vaqueiras -
how they stir the cuechu. *Eeh!"*

I'm a Vaqueiro, *I'm a* Vaqueiro,
I'm a Vaqueiro,
I live among the cow-herding people,
I'm the son of Xuan Barreiro,
born right in the braña. *Eeh!*

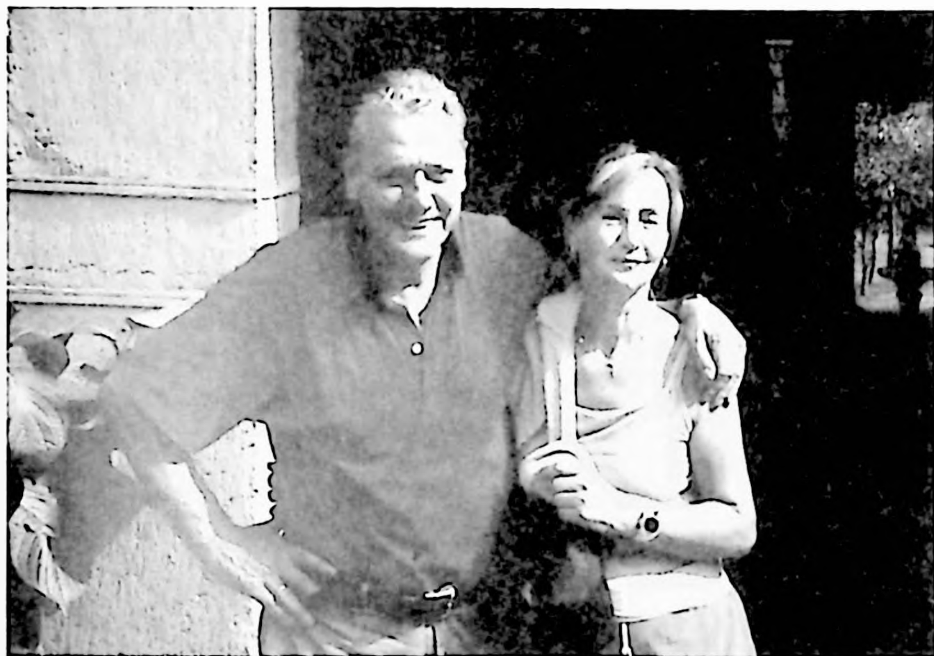
32. Tengo lus güechus hinchadus.
Juan Uría Ríu: voz / vocals.

El texto menciona la emigración a Cuba, frecuente en todo el occidente asturiano desde mediados del XIX. La canción tiene un estribillo interno *Al pon pabilun...* etc., expresión frecuente en las *vaqueiradas* que trata de imitar el sonido de los *pandeiros.* La letra de la canción hace alusión a cierto obispo ovetense que favoreció a los vaqueiros a comienzos del siglo XX.

Nota de la traductora: Este estribillo también aparece en las grabaciones que hizo Alan Lomax en Extremadura, con el romance La bastarda y el segador (*Extremadura*, Rounder Records 1763, pista 20.) El encontrar este estribillo en ambas regiones refleja los senderos de la transhumancia, como también se nota en otro romance que aparece en ambas colecciones, *Por las sierras de Bembibre.* El estribillo extremeño es casi idéntico: *pon pavilón, pavilón, pavilón, pavililla, y pon pavilón.*

The lyrics here refer to emigration to Cuba, very common throughout western Asturias from the mid-nineteenth century on. The bishop alluded to is one who treated the Vaqueiros well in the early twentieth century. The refrain *pon pabilun* frequently found in vaqueiradas suggests the sound of the frame drum (pandeiru).

Translator's note: This refrain also appears in Alan Lomax's Extremadura recordings, as part of the romance *La bastarda y el segador.* (Lomax, *The Spanish Collection: Extremadura.* Rounder Records 1763. Track 20.) Its presence in both areas reflects transhumance patterns, as is noted below in the case of the romance *Por las sier-*



El profesor de historia y cantante Juan Uría Ríu, con su esposa Fidela Líbano Zumalacárregui / History professor and singer Juan Uría Ríu, with his wife Fidela Líbano Zumalacárregui, 2003.

ras de Bembimbre. The Extremaduran refrain is almost identical to this one: *pon pavilón, pavilón, pavilón, pavililla, y pon pavilón.*

Tengo lus güechus hinchadus	*My eyes are swollen*
de mirar a la montaña.	*from gazing at the mountain,*
Al pon, pabilun, pabilon	*pon, pabilun, pabilon*
pabilillo al pon, pabilun	*pabilillo al pon, pabilun*
De ver si veu venire	*to see whether he's coming,*
el mi amor de L'Habana.	*my love from Havana.*
Al pon, pabilun, pabilun	*pon, pabilun, pabilon*
pabilillo al pon, pabilon.	*pabilillo al pon, pabilon.*
Morrió la cabrita moucha,	*The* "moucha"* *goat has died,*
murrió el burru del tíu Xuan.	*Uncle John's donkey has died,*
Y al pon, pabilun, pabilun,	*al pon, pabilun, pabilun,*
pabilillo al pon, pabilo.	*pabilillo al pon, pabilo.*

Morrió l'obispu d'Uvieu,
morrió nuestru capital.
Y al pon, pabilun, pabilun,
pabilillo al pon, pabilon.

The Oviedo bishop has died,
our captain has died.
al pon, pabilun, pabilun,
pabilillo al pon, pabilon.

•A goat whose horn tips have been cut.

33. Amante mío del alma.
Juan Uría Ríu: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased)

Esta canción se trata de un tema de ronda y utilizado, por lo tanto, en fiestas y romerías nocturnas por los mozos para cortejar a las mozas.

A song for fiestas, also an evening serenade, which was sung by young men walking out to go courting.

Amante mío del alma,
bien te lo decía yo
que me ibas a olvidare.
¡Ay, ay, ay! Tú decías que non.
Amores en torres firmes
no los derriban los aires.
¡Ay amor, amor, ay amante!
¡Ay amor que non puedo olvidarte!

Love of my soul,
I told you
that you'd forget me,
ah... and you said you wouldn't.
Love in solid towers
isn't shaken by the winds.
Ah, love, ah beloved,
ah, love, I can't forget you.

34. Medio la mar.
Juan Uría Ríu: voz / vocals.

Medio la mar,
y en el medio de la mar
hay una piedra cuadrada
con un letrero que dice:
¡Viva el valle de Laciana!

The depths of the sea,
and in the depths of the sea,
there's a square stone
with the words
"long live the Laciana valley!"

35. Por la Sierra de Bembibre (El mozo arriero y los siete ladrones).
Juan Uría Ríu: voz / vocals. (Previamente inédito / previously unreleased.)

Este romance es muy conocido en diversas comarcas castellano-leonesas y extremeñas; el texto del tema aparece incompleto. La canción pasó a formar parte del folklore musical vaqueiro por el contacto de este grupo con determinadas zonas leonesas de Babia y L.laciana, y también por las relaciones que mantenían con los pastores trashumantes extremeños.

Nota de la editora: En este romance, catalogado como *El mozo arriero y los siete ladrones*, la historia suele seguir con siete jovenes que se encuentran con un muletero y le proponen viajar juntos. Dicen que no tienen dinero, y les contesta el muletero que tiene para todos: no se da cuenta que son ladrones y que piensan robarle. Lomax grabó este romance en Extremadura también, en el disco ya citado, pista 35; y en sus grabaciones de León, en preparación.

This is a popular ballad in Castilla-León and Extremadura; it entered the vaqueiro repertoire through contacts with groups from Babia and Laciana, in León, as well as with Extremaduran shepherds, following the transhumance patterns mentioned earlier. The text is incomplete here.

Editor's note: In this *romance*, usually catalogued as *The muleteer and the seven thieves*, seven young men typically meet a muleteer and suggest travelling together. They say they have no money, and the muleteer replies that he has enough for all, not realizing that they are bandits and plan to rob him. This ballad also appears in Lomax's recordings in *Extremadura*, cited above, Track 35; and in his León recordings, in preparation.

Por las sierras de Bembibre
paseaba un arriero,
buen zapato y buena media,
buen bolsillo y con dinero.

Y al subir al alto el puerto
siete ladrones salieron.
—¿Dónde camina el buen hombre?
¿dónde camina el arriero?

—Camino para La Mancha,
camino para Toledo.

Along the peaks of Bembibre
walked a muleteer,
well shod and with good stockings,
with a good purse and some money.

And as he came up to the pass
seven thieves came out.
—Where are you going, good man?
Where are you going, muleteer?

—I'm travelling to La Mancha,
I'm travelling to Toledo.

—A La Mancha vamos todos
como buenos compañeros.

—We're all going to La Mancha,
like good companions.

36. En picando y en forando.
Carlos Fernández Solís, *Carlitos el de Murias*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Carlos Fernández Solís, *Carlitos el de Murias* (Murias, Ayer, 1924–1981) era uno de los grandes representantes de la canción *ayerana*, estilo característico del concejo de Ayer, situado en la zona central de Asturias. Carlitos el de Murias se presentó a diversos concursos regionales de canto, ganando el I Concurso del Diario *Región* (1948) y *Rumbo a La Gloria* (1955). Las *ayeranas*, cantadas exclusivamente *a capella*, por su fuerte carácter melismático son uno de los estilos más difíciles de interpretar.

Las versiones que recoge Alan Lomax temáticamente hacen referencia tanto a los trabajos en el interior de las minas como en el campo, no en vano el concejo de Ayer era en aquellos años un excelente representante de territorio de economía mixta. Por un lado las explotaciones mineras, fuertemente desarrolladas desde el último tercio del siglo XIX; por otro, la ganadería, en los apreciados puertos de montaña del concejo.

Las letras de las canciones están compuestas básicamente en asturiano central, con escasas interferencias del castellano. Ha de destacarse el fenómeno lingüístico de la metafonía. Aunque no exclusivo de este concejo, es marcadamente definitorio del dialecto asturiano de la zona: *xetu* por *xatu* (becerro), *garabetu* por *garabatu* (rastrillo), etc.

Esta tonada describe el trabajo de un minero en el interior de una galería. *Guah.e* es el término que, utilizado para referirse al mozo ayudante del picador, pasó a incorporarse al asturiano común de las cuencas mineras con el significado de "chico," sinónimo de *rapacín* o *rapaz*.

Carlos Fernández Solís, known as *Carlitos el de Murias* (Murias, Ayer, 1924–1981), was one of the great performers of the *canción ayerana*, or song in the style of Ayer, typical of the region of Ayer in the central zone of Asturias. Carlitos participated in several regional singing competitions, and won the First Competition of the

newspaper *Región* (1948) as well as the *Rumbo a la Gloria* (1955). The *ayeranas*, always sung a capella, are highly melismatic and extremely difficult to sing. The lyrics of those in Lomax's collection reflect the region's mixed economy of the time: they allude to both the mining industry, which experienced major growth starting in the last third of the nineteenth century, and to cattle-raising in the area's mountain passes.

The song lyrics are in central Asturian with a few Castillian elements. Though it is not exclusive to this area, metaphony, in which one vowel in a word is influenced by another is a definitive marker of the regional dialect; for example: *xetu* for *xatu* (calf), *garabetu* for *garabatu* (rake).

This tonada describes a miner's work—*guah.e* is the boy who helped the *picador*. Later this term passed into Asturian linguistic usage in mining areas, with the meaning "boy" synonymous with *rapacín* or *rapaz*.

En picando y en forando	*Picking and drilling*
y en poniendo la maera	*and setting up the wood* [wooden platforms],
y en chando'l carbón el *guah.e*	*and when the boy tosses the coal* [down the ramp]
yá puedo salir pa fuera.	*then I can go out.*

37. Cabrúñame la gadaña.
Carlos Fernández Solís, *Carlitos el de Murias*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Esta tonada y la siguiente hacen referencia al trabajo en el campo y en los puertos de montaña.

This song and the following one refer to working in the fields and mountain passes.

Cabrúñame la gadaña	*Sharpen the scythe*
y mándame'l garabetu,	*and send me the rake,*
saca un bracéu de yerba	*take an armful of grass*
y écha-y de comer al xetu.	*and sit down to eat the calf.*

38. Para picos altos, Coaña.
Carlos Fernández Solís, *Carlitos el de Murias*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased)

Para picos altos, Coaña, y pa mayaos, Mortera, y pa dar yerbas tempranas, ye El Casar y La Cimera.	*For high peaks, Coaña, for high valleys, Mortera and for early grass, El Casar and La Cimera.*

39. Adiós la mio vaca pinta.
Carlos Fernández Solís, *Carlitos el de Murias*: voz / vocals.

Este cantar irá unido siempre a la memoria de Carlitos el de Murias, aunque otros intérpretes lo hayan interpretado posteriormente con éxito. Fue una de las tonadas que le elevó a la fama. *La vaca pinta*, como se la conoce en el mundo de la canción asturiana, es una canción de nostalgia, de despecho amoroso y de crítica a las barreras sociales a la vez.

Farewell, my spotted cow will always be associated with the memory of Carlitos el de Murias, though others successfully performed it later on. Known in Asturias simply as *The spotted cow*, it is a song that all at once expresses nostalgia, leavetaking of the beloved and criticism of social barriers.

Adiós la mio vaca pinta, la de los torcíos cuernos, adiós pueblín de Col.lanzo, adiós Vega de San Pedro.	*Farewell, my spotted cow, the one with the crooked horns, farewell, village of Col.lanzo, farewell, Vega de San Pedro.*
Pretendí'l casar contigo, non lo quexo mio fortuna. Mañana me voi soldéu, pena nun l.levo dalguna.	*I wanted to marry you, but my fate did not want this to be. Tomorrow I'm going to enlist, I don't take any sorrow with me.*
Y mio madre que lo sepo quería casame con el.la porque tenía tres vaques, un xugu y una carreña.	*My mother, when she found out, wanted me to marry her because she had three cows, a yoke and a cart.*

¡Cereces!	*Cherries!*

Tengo piescos y peruyes: la que se case comigo comerá les más maures.	*I have peaches and pears;* *the woman who marries me* *will eat the ripest ones.*

40. To madre reburdia y riñe.
Carlos Fernández Solís, "Carlitos el de Murias": voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Un ejemplo de queja amorosa. *Facer l'amor* no tiene el mismo significado que en la actualidad; sería el equivalente a *rondar* o *cortejar.*

In this short, rueful love song *facer l'amor*—literally, to make love—the words do not have the same meaning as they do today: here they are roughly equivalent to "to court" or "to serenade."

To madre reburdia y riñe porque te faigo l'amor. Nun s'acuerda que to padre fexu lo mismo que yo.	*You mother mutters and scolds me* *because I am courting you.* *She doesn't remember that your father* *did as I am doing now.*

41. Calle la del Rivero.
Un hombre y una mujer no identificados / Unidentified man and woman: voz / vocals.

Alan Lomax identifica la voz femenina como la de la mujer de "Carlitos," sin dar su nombre y apellido. Esa tonada describe un paseo por una de las rúas más emblemáticas del casco antiguo de Avilés, villa marinera fundada en época medieval. Es este un tema recurrente en las canciones asturianas acompañadas al piano.

Lomax does not provide the name of the woman singer, whom he identifies as the wife of Carlos Fernández, who is singing with her husband. This *tonada* describes a walk along one of the most emblematic streets of the old quarter of Avilés, a port city founded in the medieval period. This is a recurring theme in the Asturian songs performed with piano accompaniment.

Calle la del Rivero,
calle del Cristo.
¡Que ai, ai, ai!

Rivero Street (or street of the shore)
street of Christ,
¡Que ai, ai, ai!

Calle del Cristo,
que la pasean los frailes.
Que a dónde va la mio morena,
que a dónde va.

Street of Christ,
where the Brothers go walking,
where my dark-haired lass walks.
Where she walks.

La pasean los fraile
de San Francisco.
¡Que ai, ai, ai!

And there walk as well
The friars of San Francisco.
¡Que ai, ai, ai!

Que te pongas bien,
que te pongas mal,
Que te pongas bien,
lo mismo me da.

If you are well,
if you are not,
If you are well,
It's all the same to me.

42. Segaor que siegas yerba.
Mujer de Carlos Fernández Solis / Wife of Carlos Fernández Sólis: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Segaor que siegas yerba
debaxo de la nieblina,
si la guadaña nun corta,
saca la piedra y afila.

Sower who sows the grass
under the fog,
if the scythe doesn't cut,
take out the stone and sharpen it.

43. El Puente de Valdesoto
Carlos Fernández Solís, *Carlitos el de Murias*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

El puente de Valdesoto
dicen que lu llevó el agua,
que lo dixo una morena
que debaxo d'él se hallaba.

The bridge at Valdesoto,
they say the water took it away,
that's what a dark lass said
Who was beneath it.

44. Yá nun soy marineru.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.

José González Cristóbal, *El Presi* (Xixón/Gijón, 1908–1983), fue sin duda del cantante más popular de canción asturiana. Grabó más de trescientos discos entre sencillos y larga duración y consiguió un disco de oro. El Presi, que había comenzado cantando flamenco, no dudó en incorporar la guitarra española como instrumento acompañante, lo que le valió fuertes críticas de los más puristas. Sin embargo, en una época donde la copla española reinaba en la radio, el Presi triunfó con esta nueva estética y creó un estilo personal inconfundible que le hizo muy popular. Vivió siempre profesionalmente de su arte. Residió en América durante tres lustros.

José González Cristóbal, known as *El Presi* (Xixón/Gijón, 1908–1983), was surely the most popular singer of the *canción asturiana*. He recorded over three hundred singles and LPs, including a gold album. El Presi began his career as a flamenco singer and within a short time added guitar to his performances, which brought strongly negative reactions from the purists. Still, at this time, when the *copla* reigned supreme on Spanish radio, El Presi's new aesthetic won out, and he created a distinct personal style that quickly became very popular. He was always able to make a living as an artist, and lived in America for some fifteen years.

Yá nun soi marineru,
que si lo fuera,
en la barca llevara
a la mio morena.

I'm no longer a sailor
and if I were
in my boat I'd carry
my pretty dark girl.

Yá nun soi marineru, no,
yá nun soi la cadena del amor,
eso no.

I'm no longer a sailor,
I'm no longer the chain of love,
no longer.

Tengo facer una lancha
de la madera del roble (bis)
para dir a cortexar
de La Providencia a Xove.

I have to build a boat
of oak wood
to go courting
from la Providencia to Xove.

45. Non recuento les oveyes.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.

Non recuento les oveyes nin miro pa otres pastores, llevo puestu en pensamientu la prenda los mios amores.	*I don't count the sheep,* *nor do I look at other shepherds,* *in my thoughts I carry* *the gift of my love.*
Cadena d'amor m'echaron, non la puedo desatar, porque me tien prisioneru l'amor en esti l.lugar.	*They tossed me the chain of love,* *I can't detach it,* *for love is holding me captive* *in this place.*
¡Ay, si pudiera, conmigo la subiría y pastora la fixera!	*Ah, if I could,* *I'd bring her up with me* *and make her a shepherdess!*

46. Madre, yo quiero a un mineru.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.

Madre, yo quiero a un mineru de la mina d'El Fondón, pues anque'l carbón ye negro, les pesetes non lo son.	*Mother, I love a miner* *from the El Fondón mine,* *since even if the coal is black,* *the* pesetas [unit of money] *aren't.*

47. Los mineros d'El Fondón.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.

Los mineros d'El Fondón todos gastamos boína con un lletrerín que diz: "Todo sale de la mina."	*The miners of El Fondón,* *we all wear a cap,* *with words that say:* *"Everything comes out of the mine."*

48. Non quiero casa caída.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Non quiero casa caída
nin panera derrumbada,
Quiero casame a mi gusto:
donde no hay gusto, no hay nada.

I don't want a broken-down house,
nor a broken-down granary.
I want to marry as I please:
where there is no pleasure, there is nothing.

49. Al saltar el senderu.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.

Al saltar el senderu
vite los baxos.
Creí qu'eren puntielles:
eren pendaxos.
¡Arremangué!
Yá non te quiero, neña.
¡Olé y olé!

When you jumped over the path
I saw your petticoat;
I thought it would be frilled
but it was all rags.

I don't love you any more, lass.

50. Qué bien paez un carreru.
José González Cristóbal, *El Presi*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Qué bien paez un carreru
sentáu na raba'l carru
con el cigarru en la boca
y la guiada en la mano.

How fine the cart-driver looks,
seated at the back of his cart
with a cigarette in his mouth,
and the yoke in his hand.

51. Los *carrosmateros*.
Gabriel López: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Desde el Puertu de Payares
hasta la ciudá de Oviedo,
todos me dicen que cante
la de los *carrosmateros*.

From the pass of Payares
to the city of Oviedo
everyone tells me to sing
the one about the carters.

Dicen los *carrosmateros*
cuando van al puertu arriba:

The carters say
when they go up to the pass,

¡Arriba, mula Gayarda,
arriba, Gayarda, arriba!

*"Go on up, Gayarda, mule!
up, Gayarda, up!"*

52. ¡Viva la xente minera!
Germán Álvarez: voz / vocals.

Todos los nombres que aparecen en esta canción, cantada por un hombre de Mieres, son topónimos referentes a pozos mineros. Algunos de ellos se citan incorrectamente: sus formas correctas, las que se cantan habitualmente, son: Candín, Saús y La Mosquitera.

All the toponymics in this song, performed here by a singer from Mieres, refer to mining. The standard forms would be Candín rather than Candil, Saús rather than Sauz, and La Mosquitera rather than La Mozquitera.

De Laviana a Carbayín,
¡viva la xente minera!
Pumarabule y *Candil*,
Sauz y La *Mozquitera*.

*From Laviana to Carbayín,
long live the mining folk!
Pumarabule and Candil,
Sauz and La Mozquitera.*

53. Tengo de ir al molino.
Juan Menéndez Muñiz, *Juanín de Mieres*: voz / vocals.

Juan Menéndez Muñiz, *Juanín de Mieres* (Mieres, 1904–Xixón/Gijón, 2003) fue, sin duda, uno de los grandes cantantes asturianos. Su voz de barítono de gran registro era inconfundible. Empezó a cantar desde muy joven, formó parte del Orfeón de Mieres durante 31 años, actividad que compatibilizó con su carrera como solista. Superviviente de la generación de los grandes clásicos de la canción asturiana, figuras Xuacu el de Sama, Ángel el Maragatu o Los Cuatro Ases (Cuchichi, Botón, Miranda y Claverol). Su longevidad le permitió influir y transmitir muchos de sus saberes a las nuevas generaciones. Dejó grabadas unas cuarenta canciones, que constituyen una referencia a la hora de estudiar el repertorio clásico de la tonada. Fue una figura popular y respetada que recibió homenajes públicos con dedicatoria de calles en Mieres y Gijón. Oviedo levantó en su honor una escultura.

Juan Menéndez Muñiz, *Juanín de Mieres* (Mieres, 1904–Xixón/Gijón, 2003), was incontestably one of the great Asturian singers. His baritone voice, with its wide

range, was unmistakable. He began to sing at a very young age, and for thirty years sang with the Orfeón of Mieres while maintaining his career as a soloist. He was one of the last of the generation of the great classic singers of the *canción asturiana*—Xuacu el de Sama, Ángel el Maragatu or Los Cuatro Ases (Cuchichi, Botón, Miranda y Claverol). His longevity—he lived almost to the age of ninety—allowed him to influence many singers and transmit his knowledge to subsequent generations. He recorded some forty songs, which have become points of reference for the classic repertoire of the *tonada*. As a public figure, he was popular and greatly respected; he received many honours and had streets named for him in Mieres and Gijón. A statue commissioned in his honor stands in Gijon.

Tengo de ir al molino aunque me muera de frío, por ver si puedo traer la molinera conmigo.	*I must go to the mill, even if I die of cold, to see if I can take the mill girl with me.*
Y si viniera conmigo, que todo pudiera ser, ante Dios y ante el altar faríala mio muyer.	*And if she were to come with me after all, anything can happen before God and at the altar I'd make her my wife.*
Al molino a moler, al arroyo a por agua. Y esta es la canción, muyeres, que un asturianu cantaba. Y esta es la canción, señores, que un aldeanu cantaba.	*To the mill to grind, to the stream for water. And this is the song, women, that an Asturian sang. And this is the song, gentlemen, that a villager sang.*

54. En la gaita traigo Asturias.

Juan Menéndez Muñiz, *Juanín de Mieres*: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

En la gaita traigo Asturias, en el fuelle la manzana, en el punteru la sidra	*In my bagpipe I carry Asturias, and in my bag the apple, in my flask the cider*

para la xente asturiana. *for the Asturian people.*

55. Vite baxar por el monte.
Ramiro Iglesias: voz / vocals.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

Esta *asturianada* fué grabada en Porrúa; Alan Lomax escribe en sus notas que el cantante era de Uviéu/Oviedo.

This *asturianada* was recorded in Porrúa; Alan Lomax identifies the singer as being from Uviéu/Oviedo.

Vite baxar per el monte, [2x]	*I saw you come down the mountain,* [2x]
vite entrar en la corrada. [2x]	*I saw you go into the corral.* [2x]
Espantástime los gochos,	*You scared my pigs,*
que estaban comiendo esllava.	*while they were eating their garbage.*
La gocha d'Anton de Nicar [2x]	*Anton de Nicar's sow* [2x]
fozome la mio quintana; [2x]	*stuck her snout in my yard;* [2x]
voy a demandala a un xuiciu	*I'm going to take this to court*
si non trata d'allambrala.	*if he doesn't start fencing her in.*

56. La danza prima (I): ¡Ai, un galán d'esta villa!
Orfeón de Mieres, Director: Ángel Embil: voz, baile / vocals, dance.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

La danza prima o simplemente la Danza por antonomasia, permite con sus sencillos pasos la participación de la totalidad de los miembros de una comunidad. Los danzantes se encadenan tomándose por el dedo meñique, por las manos o entrelazando sus brazos. Pueden ser circulares (cerradas) y lineales (abiertas), siguiendo estas un recorrido predeterminado. La interpretación del cantar de la danza es coral, habitualmente con uno o varios guías a los que responden el resto de participantes. Existen múltiples variantes tanto en melodías, letras o estructura, y pueden interpretarse en diversos momentos del año (véase CD1.1). Algunas son de carácter marcadamente ritual, asociadas por ejemplo al solsticio de verano o a las fiestas patronales, pero muchas otras se ejecutan como simple diversión.

El tres de agosto de 1930, el Orfeón de Mieres organizó en el patio del Liceo de la villa minera una multitudinaria danza prima al son del romance *¡Ay!, un galán de esta villa!*, para que el gran filólogo Ramón Menéndez Pidal pudiera oírla de primera mano. Le acompañaba, entre otras personalidades, el musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner. La impresión que le causó a Menéndez Pidal fue tal que terminaría refiriéndose a la danza prima como "auténtico canto nacional" de los asturianos (*Flor Nueva de romances viejos*, 89-90).

Las dos versiones que siguen a continuación están interpretadas por el mismo Orfeón de Mieres dos décadas más tarde. Como indicábamos en la introducción, Lomax anota que encuentra esta versión "demasiado coral," poco espontánea.

The *Danza prima*, or, simply, the *Danza*, features simple steps that allow everyone in the community to participate in dancing. The dancers join pinkies or hands, or link arms, forming a closed or an open circle. Usually one or more people lead the song, and everyone responds in chorus. There are several melodic, textual and structural variants, and the dance may be performed at various times of the year (see CD 1.1). In some cases, the *danza* takes on a distinctly ritual aspect; for example, it may be associated with the summer solstice or with feasts of patron saints, and at other times may have a purely recreational function.

On August 3, 1930, the Orfeón of Mieres organized a huge *danza prima* in the courtyard of this mining town's concert hall, dancing as they sang the ballad *¡Ay! un galán de esta villa!* The occasion was a visit from the great philologist Ramón Menéndez Pidal, so that he could witness it in person. The Asturian musicologist Eduardo Martínez Torner, who was to work with Lomax two decades later, was among those present. Menéndez Pidal was so impressed that he began to refer to the *danza prima* as "the authentic national anthem of Asturias" (*Flor Nueva de romances viejos*, 89-90).

The following two versions of the ballad were performed by the same group, the Orfeón of Mieres, two decades later. As noted in the introduction, Lomax found the rendition "too choral"; not very spontaneous.

¡Ai, un galán d'esta villa,	*Ah, a lad of this town,*
ai, un galán d'esta casa!	*ah, a lad of this house!*
¡Ai, un galán d'esta villa,	*Ah, a lad of this town,*

Ai un galán d'esta casa!	*ah, a lad of this house!*
¡Ai, él por aquí venía!	*Ah, he came by here,*
¡Ai, saquéla del molino!	*ah, take her from the mill!*
¡Ai, él por aquí venía!	*Ah, he came by here!*
Al serenito del río.	*To the quiet little river.*
¡Ai, él por aquí venía,	*Ah, he came by here,*
ai, él por aquí llegaba!	*ah, here he arrived!*
¡Ai, él por aquí venía,	*Ah, he came by here,*
ai, él por aquí llegaba!	*ah, ah, here he arrived!*
¡Ai, buscó a la blanca niña.	*Ah, he looked for the fair lass.*
¡Ai, saquela del molino!	*Ah, take her from the mill!*
¡Ai, buscó a la blanca niña.	*Ah, he looked for the fair lass.*
Al serenito del río.	*at the quiet little river.*
¡Ai, buscó a la blanca niña,	*Ah, he looked for the fair lass.*
ai, buscó a la niña blanca!	*Ah, he looked for the lass so fair,*
¡La que el cabello tejía, [2x]	*the one who was weaving her hair,*
la que el cabello trenzaba!	*the one who was braiding her hair!*
¡Ai, trenzadicos traía, [2x]	*Ah, what sweet little braids she had,*
ai, trenzadicos llevaba!	*Ah, what sweet little braids she wore!*

57. La Danza prima (II): ¡Ai, un galán d'esta villa!
Orfeón de Mieres, Director: Ángel Embil: voz, baile / vocals, dance.
(Previamente inédito / previously unreleased.)

¡Ai, un galán d'esta villa,	*Ah, a lad of this town,*
ai, un galán d'esta casa!	*Ah, a lad of this house!*
¡Ai, un galán d'esta villa,	*Ah, a lad of this town,*
ai un galán d'esta casa!	*Ah, a lad of this house!*
¡Ai, él por aquí venía!	*Ah, he came by here!*
¡La molinera trillará!	*The mill girl will thresh!*
¡Ai, él por aquí venía!	*Ah, he came by here,*
¡Que bien trilladito está!	*how well threshed it is!*
¡Ai, él por aquí venía,	*Ah, he came by here,*
ai, él por aquí llegaba!	*ah, he arrived here!*
¡Ai, él por aquí venía,	*Ah, he came by here,*
ai, él por aquí llegaba!	*ah, he arrived here!*
¡Ai, diga lo que él quería!	*Ah, say what he wanted!*

¡La molinera trillará!
¡Ai, buscó a la blanca niña!
¡Que bien trilladito está!
¡Ai, diga lo que él quería,
ai, diga lo que él buscaba!
¡Ai, busco a la blanca niña! [2x]
ai, busco a la niña blanca!
¡La que el cabello tejía, [2x]
la que el cabello trenzaba!
¡Ai, trenzadicos traía,[2x]
ai, trenzadicos llevaba!

The mill girl will thresh!
Ah, he was looking for the fair girl!
How well threshed it is!
Ah, say what he wanted!
Ah, say what he was looking for!
Ah, he was looking for the fair girl
Ah, he was looking for the girl so fair!
The one who was weaving her hair,
the one who was braiding her hair!
Ah, what sweet little braids she had,
Ah, what sweet little braids she wore!



Juan Menéndez Muñiz, Juanín de Mieres, *cantante de tonada /*
Juanín de Mieres, tonada *singer, 1957.*
Archivo / Archive: Luis Alberto Fernández González.



Carlos Fernández Solís, Carlitos el de Murias, *cantante de tonada /*
Carlitos el de Murias, tonada *singer.*
Archivo / Archive: Gloria Fernández.

SOBRE LAS GRABACIONES DE ALAN LOMAX EN ESPANA EN 1952

JUDITH R. COHEN
LOS ESCRITOS DE ALAN LOMAX TRADUCIDOS POR JUDITH R. COHEN.

"Un folklorista en España encuentra más que las canciones: hace amistades que le duran la vida entera y renueva su creencia en los seres humanos."

—Alan Lomax, en "Saga de un cazador de canciones folklóricas," *Hi-Fi Stereo Review*, mayo 1960 (p. 45).

España: para nosotros de fuera de este país, su nombre conjura el flamenco, las playas y las corridas—pero son pocos los que también piensan en las *vaqueiradas*, *albaes*, desafios o los *chifros* de cepador. Las grabaciones de campo que hizo Alan Lomax hace ya medio siglo, en 1952, son las de un pionero del trabajo de campo en España, y revelaron, siguen revelando, la diversidad de tradiciones musicales en este país que no deja de fascinar. Constituyen un documento histórico precioso de música de casi el país entero: Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Castilla, Cataluña, Extremadura, Galicia, Murcia, Navarra, País Vasco y Cantabria. Lomax hizo los contactos pero no pudo hacer el trabajo de campo en otras regiones, entre ellas Canarias, Salamanca, y Zamora. El archivo Lomax, en su ACE (Association for Cultural Equity—Asociación para la Equidad Cultural), contiene no solamente las grabaciones originales y las copias ya hechas en DAT, sino también sus propios diarios y notas de campo, las fotos que sacó en sus viajes, recortes de prensa de la época, documentos detallando pagos hechos a los informantes cuyos temas salieron en sus emisiones para la BBC, y cartas, incluidas las docenas que entre todo lo demás que hacía, consiguió encontrar momentos para escribir, para

agradecer la ayuda a todos los que le habían ayudado.

A Alan Lomax, los estereotipos nunca le han interesado. Nunca había estudiado las tradiciones musicales de España, pero pronto, escribió:

> "La España más rica tanto en la música como en la gente maja no era el sur apasionado de los gitanos y del flamenco, sino los llanos solemnes del occidente del país, los montes del norte de Castilla y el verde enredado de los Pirineos" (p. 45).

Las grabaciones, con notas de campo y fotos detalladas y sensibles, nos guían por una multitud de culturas, tradiciones, idiomas, dialectos y músicas que resisten todo tipo de generalización. Pero Lomax nunca había tenido la intención de ir a España. Escribió en 1960, que en el verano de 1952, Columbia Records le informó que si quería editar su serie de música tradicional internacional, tendría que incluir un disco de música tradicional de España, y fue por eso, que nos cuenta:

> "Tragando mi aversión al Caudillo y sus obras, me fui a un congreso de folklore en la Isla de Mallorca, pensando buscarme un editor español para el disco... el profesor que dirigía el congreso [i. e. Marius Schneider]... era un refugiado Nazi... que había asumido la dirección del archivo de música folklórica de Berlín después de que Hitler le quitara su jefe judío...era ahora el responsable de la investigación de música tradicional en el CSIC... y me indicó que él personalmente se aseguraría que ningún musicólogo español me ayudase. También me sugirió que me fuese de España.
>
> No tenía la intención de quedarme en el país. Tenía poca cinta para grabar conmigo, y no había estudiado la etnología de España. Pero este fue mi primer encuentro con un Nazi y, sentados allí en la mesa del comedor, yo miraba a este idiota autoritario, me prometí que grabaría la música de este país desgraciado aunque tuviera que meter mi vida entera haciéndolo...." (p. 43).

No dedicó Lomax el resto de su vida en hacerlo, pero sí que se quedó en España mucho más tiempo de lo previsto, después de aquel congreso en Mallorca, donde, como después le escribió Walter Starkie, eran ambos "guerreros" (carta de Starkie a Lomax, 18/5/1953). Lomax y su asistente inglesa Jeannette Bell, viajaron siete meses por España: miles de kilómetros, por carreteras muchas veces casi impasa-

bles, buscados con cierta frecuencia por la Guardia Civil, colocando la máquina de grabar enorme y pesada en aldeas que muchas veces carecían de luz y de agua, y, en los meses de invierno en el norte del país, con el frío y la lluvia que se les congelaban los huesos. Grabar era un proceso largo y complicado en la época: era el mejor aparato disponible, pero lejísimos de nuestras posibilidades, de maquinitas ligeras y rápidas, y cintas y pilas que se compran en cualquier lado. Para Lomax, una cinta duraba un cuarto de hora, y cuando se le acababan las cintas, se le terminaba la posibilidad de grabar.

Este trabajo de campo duro, a la manera clásica de los primeros años de la etnomusicología, y el aprecio profundo que tenía Lomax a la gente que iba conociendo, tampoco implicaron que tuviera o transmitiera una visión de algún folklore mítico, prístino o "auténtico." Evoca en sus notas la belleza variada, muchas veces dura, de la música, y la humanidad de sus cantores, pero evita siempre caer en un romanticismo fácil. Las grabaciones reflejan una variedad amplia de contextos: pueblos y aldeas aislados, festivales oficiales, coros y grupos locales:

> "Durante un mes o más, yo andaba de manera errática, como si estuviera mareado por insolación, por la belleza solemne de esta tierra, casi enfermo por causa de la vista de ese pueblo noble, azotado por la pobreza y por un país gobernado por la policía. Me enteré que en España el folklore no era mera fantasía o recreo. Cada pueblo era un sistema cultural discreto, donde la tradición empapaba cada aspecto de la vida; y era precisamente este sistema de costumbres tradicionales. A veces incluso paganas, que habían servido de armadura espiritual del pueblo español contra las muchas formas de tiranía que habían sufrido con los siglos. Era en su patrimonio de folklore que los campesinos, los pescadores, los muleteros y los pastores a quienes conocí encontraron sus modelos, para aquel comportamiento noble y aquella sensibilidad a la belleza que les hicieron ser amigos tan satisfactorios" (pp. 43-45).

Fue en España donde Lomax empezó a proponer las relaciones directas entre los estilos tradicionales del canto folklórico, y la cultura (ver el disco Rounder *Sampler*, p. 29). Desde las primeras escrituras sobre España, y sus tradiciones célticas, cartaginesas. visigodas e indígenas, el país ha quedado marcado por la diversidad. Su música siempre ha reflejado lo que ahora consideramos el "multiculturalismo": tradiciones indígenas de la Península, el patrimonio complejo de la música y la poesía de los judíos y los musulmanes; las tradiciones musicales que se trajeron

los gitanos, y otras, siglo tras siglo. Pero, en 1952, nadie hablaba del "multiculturalismo." Los problemas económicos, las carreteras difíciles, regiones aisladas por montañas, métodos antiguos de agricultura—era una vida dura, pero esta vida dura con sus ciclos de vida y del año también mantuvo tradiciones musicales que igual hubieran desaparecido con condiciones más favorables. Al mismo tiempo, un nacionalismo oficial estaba estableciendo versiones "folklorizadas" de varias tradiciones, un proceso que había empezado ya en el siglo XIX. Durante la dictadura de Franco, también, el gallego, el catalán, el asturiano, el euskera y sus variantes eran reprimidos, mientras las tradiciones locales acababan sufriendo un proceso de estandarización y "limpieza," muchas veces por la Sección Femenina, arreglando la música para que conformara mejor a su propia ideología. La censura estricta resultó en impedir a muchos folkloristas publicar las letras que recopilaban tal como los informantes se las cantaban, y a los propios informantes les daba miedo muchas veces cantarlas. Cuenta Lomax:

> "La Guardia Civil espantosa, con sus sombreros negros, me tenían en sus listas—nunca sabré porqué, pues nunca me detuvieron. Pero al parecer, siempre sabían dónde encontrarme. En los lugares más perdidos, más olvidados. menos probables, en las montañas... aparecían, como buitres negros que llevaban consigo el hedor del miedo—y entonces los músicos perdían su coraje" (p. 45).

En el año 1953, Lomax volvió a Inglaterra, y después a los EEUU; en aquel mismo año, España empezaba a abrir las relaciones diplomáticas e intentaba construirse una imagen que por lo menos se pareciera hasta cierto punto a la democracia, aunque por supuesto la dictadura de Franco seguía controlando todo. En aquella época, el trabajo de campo etnomusicológico quedaba en las manos de varios individuos, o por su cuenta, o sea con algún apoyo, muchas veces mínimo, del Instituto Español de Musicología establecido en Barcelona en 1943 por el CSIC. Sí que aparecieron libros y artículos, pero ningún archivo sonoro. Fuera de la *Magna Antología del Folklore Musical de España* de Manuel García Matos, algunos LP's en Hispavox, las grabaciones inéditas de Kurt Schindler y lo que filmó la Sección Femenina, existen pocos documentos grabados de la música tradicional del principio y de mediados del siglo XX en España, por eso, las grabaciones de Alan Lomax tienen una importancia enorme.

En las últimas décadas del siglo XX, después de la muerte de Franco y el cambio

del gobierno, España cambió de manera radical. Este no es el lugar de comentar estos cambios, pero desde la perspectiva de las tradiciones musicales y la etnomusicología, han sido varios niveles de cambios: en los pueblos, en las universidades, los *media*, los músicos *revival* y en la percepción de los mismos españoles. Existen nuevos centros y museos al nivel provincial y regional, donde se enseña el folklore de la región: por un lado, en muchos casos este trabajo acaba perpetuando una "folklorización" pero también, en muchos casos han hecho o siguen haciendo trabajo importante de documentación y a veces la enseñanza de tradiciones que desaparecen en sus contextos de otras épocas. Algunos sellos discográficos hicieron su propio trabajo de campo, y editaron discos documentales. La etnomusicología poco a poco va entrando como disciplina en las universidades, aunque todavía no en muchas, y la SibE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología) ofrece congresos cási todos los años, de los cuales ha editado varios volúmenes de actas, y también una revista académica *online*. Revistas académicas, y revistas populares, también páginas web van ofreciendo cada vez más información asequible.

Para Alan Lomax:

> "En España, nunca costaba mucho trabajo identificar y conocer a los mejores cantantes, porque los del barrio siempre sabían quiénes eran, y entendían perfectamente de que manera y porque eran los mejores en su propio estilo e idioma musical" (p. 45).

Como en tantos países, las tradiciones de los pueblos están desapareciendo en España, aún hoy en día, mientras escribo estas palabras, sigue siendo posible hacer un buen trabajo de campo en las aldeas, y grabar canciones e historia oral, aunque casi siempre ya de la gente mayor. Los intérpretes *folk* también hacen su trabajo de campo, e interpretan estilos tradicionales—a veces intentando reproducirlos, y a veces con innovaciones, o mezclando estilos para crear nuevos. Talleres y festivales de *world music* se multiplican, y, con la Comunidad Europea, músicos de otros países van formando parte del tapiz musical del país. Los ciegos con sus romances y los pliegos de cordel han desaparecido, pero a finales del siglo XX y principios del XXI, los cantautores mantienen su propia tradición. La idea de la "convivencia" de las tres culturas, Cristianos, Judíos y Musulmanes, ha sido romantizada, pero sin embargo se ha convertido también en algunos estudios serios; y, casi más importante, músicos *folk* de España van aprendiendo canciones sefardíes y árabes de colegas cuyos antepasados fueron expulsados de la Península Ibérica hace cinco

siglos, reclamándose el legado de diversidad cultural de la Iberia medieval.

Sin embargo, mientras uno trata de mantener una actitud positiva hacia los cambios, las metamorfosis, las formas híbridas y las transformaciones musicales, muchos aspectos de la vida musical van desapareciendo para siempre, aplastados por lo que Lomax llamó "un sistema de super-autopistas culturales" (p. 46). En 1996, un viejo tamborilero de un pueblo de Salamanca me dijo que le preocupaba mucho el hecho de que no había nadie que le sustituyera tocando para las bodas y las ocasiones rituales cuando se muriera. Los músicos jovenes, me dijo, sí que aprenden a tocar, pero no es lo mismo, todos viven en las ciudades y todos quieren ser profesionales de concierto. Y muy pocos ya cantan los romances, los cantares de boda de antaño. Una aldeana muy mayor me dijo que las noches de invierno, se ponía en la cama con todas las mantas, y sin poder dormir, con el frío, se ponía a cantar todos los romances más largos, uno tras otro, hasta dormirse con su propia voz, aislada, a oscuras. Ella se murió poco después. Con estas grabaciones, Alan Lomax les ha dado a muchas voces perdidas en las tinieblas otro tipo de vida: una incandescencia suave y constante, que atenúa las luces más bien deslumbrantes de nuestro nuevo milenio.

ABOUT THE RECORDINGS MADE BY ALAN LOMAX IN SPAIN IN 1952

Judith R. Cohen, Ph.D.

"A folklorist in Spain finds more than song: he makes life-long friendships and renews his belief in mankind."

—Alan Lomax, "Saga of a Folksong Hunter," *Hi-Fi Stereo Review*, May 1960, p. 45 [other page numbers refer to this article].

Spain—the name conjures up flamenco and beaches and bullfights—but few also think of *vaqueiradas, albaes, desafíos*, or pig castrators' panpipes. Alan Lomax's pioneering field recordings from Spain, made half a century ago, brought to light the diversity of musical traditions in this endlessly fascinating and contradictory country. They constitute an invaluable historical document of music from all over the country: Andalusia, Aragón, Asturias, Baleares, Castile, Catalonia, Extremadura, Galicia, Murcia, Navarra, País Vasco, and Santander. Lomax made contacts but was unable to carry out fieldwork in other areas, including Canarias, Salamanca, and Zamora. Besides these recordings, the Lomax Archive houses his field notes and photographs, records of payments scrupulously made to the people he recorded, and copies of scores of letters he somehow found time to write thanking people for their help.

Never one for stereotypes, Lomax wrote:

> "The Spain that was richest in both music and fine people was not the hot-blooded Gypsy south with its flamenco, but the quiet somber plains of the

> west, the highlands of Northern Castile, and the green tangle of the Pyrenees" (p. 45).

The recordings, together with detailed, sensitive field notes and fine photographs, lead us through a plethora of cultures, traditions, languages, dialects, and music that defies generalization. But Alan Lomax had not originally intended to spend time in Spain:

> "In the summer of 1953 [sic: 1952], I was informed by Columbia that publication of my series depended on my assembling a record of Spanish folk music, and so, swallowing my distaste for El Caudillo and his works, I betook myself to a folklore conference on the island of Mallorca with the aim of finding myself a Spanish editor.... The professor who ran the conference [Marius Schneider] was a refugee Nazi, who had taken over the Berlin folk song archive after Hitler had removed its Jewish chief... [and he was now] in charge of folk music research at the Institute for Higher Studies [CSIC] in [Barcelona]. He let me know that he personally would see to it that no Spanish musicologist would help me. He also suggested that I leave Spain.
>
> I had not really intended to stay. I had only a few reels of tape with me and I had made no study of Spanish ethnology. This, however, was my first experience with a Nazi, and, as I looked across the luncheon table at this authoritarian idiot, I promised myself that I would record the music of the benighted country if it took me the rest of my life" (p. 43).

It did not take the rest of his life, but it did take much longer than he had planned. Lomax and his assistant, Jeannette Bell, traveled for seven months: thousands of kilometers over barely passable roads, frequently hounded by the Guardia Civil, setting up the heavy tape recorder in villages with no electricity or running water, often in bone-chillingly damp cold. Recording was a cumbersome process: Lomax's recorder was the best machine available at the time, but it was light-years away from our present-day pocket micromachinery that can be turned on with the flick of a thumb whenever someone begins to sing. Even when circumstances were favorable, running out of tape was an almost insurmountable problem.

This classically difficult fieldwork and Lomax's profound appreciation for the people he met did not imply a pristine, mythically "authentic" folklore. He evokes the varied, often harsh beauty of the music and the humanity of the singers without sliding into facile romanticism. The recordings reflect a wide variety of contexts,

from isolated villages to official folk festivals, and local choirs and instrumental groups:

> "For a month or so I wandered erratically, sunstruck by the grave beauty of the land, faint and sick at the sight of this noble people, ground down by poverty and a police state. I saw that in Spain, folklore was not mere fantasy and entertainment. Each Spanish village was a self-contained cultural system with tradition penetrating every aspect of life; and it was this system of traditional, often pagan mores, that had been the spiritual armor of the Spanish people against the many forms of tyranny imposed upon them through the centuries. It was in their inherited folklore that the peasants, the fishermen, the muleteers and the shepherds I met found their models for that noble behavior and that sense of the beautiful which made them such satisfactory friends" (pp. 43, 45).

It was in Spain that Alan Lomax began to draw direct correlations between folk-song style and culture. Spain's music has long reflected what we have now come to think of as "multiculturalism," showing the influences of Celtic, Carthaginian, Visigoth, and indigenous Iberian peninsular traditions; the complex legacy of medieval Moslem and Jewish music and poetry; and musical traditions brought by Gypsies, pilgrims, and a host of travelers throughout the centuries. But in 1952 no one talked about "multiculturalism." Economic hardships, poor roads, areas separated by mountain ranges, and ancient agricultural methods made for a difficult life. But, along with firmly entrenched life-cycle and calendar-cycle events, these circumstances helped maintain musical traditions that might otherwise have disappeared. At the same time, an officially promoted nationalism was establishing folklorized version of traditional music, a process begun in the nineteenth century. Under Franco's dictatorship, the Galician, Catalonian, and Basque and their variants were severely repressed, while local traditions were standardized and "cleaned up," often by the Sección Femenina of the Falange. Founded in 1937 by the sister of José Antonio Primo de Rivera, the founder of the Falange, and dissolved in 1977, the Sección Femenina saw music as a crucial means of achieving national unity through education within a specifically Catholic context. It sent out mobile units of women educators—whose mission included "rescuing" local music, dance, and folklore—to teach in schools and to organize local dance groups that were encouraged to participate in regional, national, and international competitions and festivals. Not surprisingly, they arranged or re-arranged many songs and dances, and especially song texts, to conform to their ideology. In addition,

heavy censorship resulted in folklorists being afraid to publish many song texts they collected and in people being afraid to sing their songs when asked to record their repertoires:

> "The black-hatted and dreadful Guardia Civil had me on their lists—I will never know why, for they never arrested me. But apparently, they always knew where I was. No matter in what God-forsaken, unlikely spot in the mountains...they would appear like so many black buzzards carrying with them the stink of fear—and then the musicians would lose heart" (p. 45).

In 1953, shortly after Alan Lomax returned to England, Spain began to open diplomatic relations, trying to construct an image of democracy although the Franco dictatorship continued in full swing. During the dictatorship, ethnomusicological fieldwork was mostly undertaken by individuals, either on their own or with some minimal local support; or, mostly, by the Instituto Español de Musicología at Barcelona, founded in 1943 under the aegis of the government's High Council for Scientific Research (CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas). While many printed publications appeared, no sound archive was created. Besides Manuel García Matos's *Magna Antología del Folklore Musical de España* on LP, and footage recorded and filmed by the Sección Femenina, there are few important sound documents of traditional music from early- and mid-twentieth-century Spain; thus the Lomax recordings are of special interest.

In the last quarter of the twentieth century, following Franco's death and the change of government, Spain changed radically. From the perspective of musical traditions, there have been several levels of change: in the villages, in the universities, in the media, among revival musicians, and in the perception of non-Spaniards. Provincial and regional centers and museums for the study and teaching of local folklore have been established. While much of their work has ended up perpetuating a folkloristic approach, they have also been carrying out invaluable work documenting and teaching local traditions. Small recording companies have carried out their own fieldwork and issued documentary recordings of local traditions. Ethnomusicology has become an accepted program at some universities, and the SIbE (Sociedad Ibérica de Etnomusicologia) holds annual conferences, publishing several volumes of conference papers. Academic journals, as well as popular folk music magazines and Internet sites provide easily accessible information on traditional music, instruments, and musicians.

> "It was never hard to find the best singers in Spain, because everyone in their neighbourhood knew them and understood how and why they were the finest stylists in their particular idiom" (p. 45).

Village traditions have disappeared to a large extent, as in so many countries. But even now, as this is being written in early 2001, it is still possible to carry out village fieldwork and record songs and other oral traditions, although mostly working with elderly people. Folk musicians are carrying out their own fieldwork and performing regional traditional songs on traditional instruments, sometimes trying to reproduce traditional styles and often incorporating innovations. World music workshops, concerts, and festivals proliferate, and with Spain's participation in the European Community, musicians from other countries are becoming part of the musical tapestry. Flamenco and Gypsy (Romani) traditions are receiving serious ethnomusicological attention, even as old stereotypes are maintained and new debates about "flamenco fusion" emerge. Though the itinerant blind balladeers have disappeared, late twentieth-century *cantautores*, singer-songwriters, have in some ways taken their place. The notion of the *convivencia* of the medieval "three cultures" (Christians, Muslims and Jews), although romantically mythologized, has led to serious ethnomusicological studies, as well as to Spanish folk musicians' learning the Sephardic and Arabic songs of people whose ancestors their own forbears expelled from the Iberian peninsula 500 years ago. Medieval Spain's legacy of diversity is being vindicated and reclaimed.

Still, no matter how positive one may be about changes, metamorphoses, hybrids, and new traditions, many aspects of traditional musical life may be gone forever, crushed under what Alan Lomax called a "system of cultural super-highways" (p. 46). In 1996 an elderly flute and drum player in a small Salamanca village told me he worried constantly about who would take his place, performing at weddings and ritual events after he died. Young people who learn in the provincial folklore center, he said, just don't play the same way. They all live in cities and want to be performers. And few people sing the old ballads and wedding songs. One old village woman told me that on cold winter nights, she lay bundled up in bed, singing all the longest old ballads to herself, one after another, till she finally fell asleep to her own lonely voice in the darkness. With these recordings, Alan Lomax has given many lonely voices in the dark a different life: providing a gentle, steady glow that softens the harsh lights of our new millennium.

—Toronto, 2001

CREDITS

Recorded and produced by: Alan Lomax, assisted by Jeannette Bell and with the collaboration of Eduardo Martínez Torner and Juan Uría Ríu. Todos los temas fueron grabados por Alan Lomax en Asturias, en noviembre de 1952. All tracks recorded by Alan Lomax, November 1952.

Collection Producers: Anna Lomax Wood and Jeffrey A. Greenberg.

General Editor of Alan Lomax's Spanish recordings: Judith R. Cohen, Ph.D.

Research consultants in 1952: Eduardo Martínez Torner, Julio Caro Baroja, Radio Nacional de España, Walter Starkie.

Asturias Editors: Fernando Ornosa, Juan Alfonso Fernández García.

Asturias Text Authors: Lisardo Lombardía, Fidela Uría Líbano, Naciu Llope.

Translations and General Editing: Judith R. Cohen.

Notas y Trascripciones: Fidela Uría Líbano para Valdés, Miranda y Somiedu; Lisardo Lombardía para Uviéu/Oviedo, Somiedu, Xixón/Gijón, Mieres y Ayer.

Traducciones al inglés: Judith R. Cohen.

Photographs: Alan Lomax (p. 2, 4, 6, 26, 32, 46, 48, 52-55, 85, 86, 156, 171); Judith Cohen (39, 60, 61, 63, 73, 109, 125, 128, 131, 139); Muséu del Pueblu d'Asturies (32, 125); Xosé Antón Fernández Martínez, Ambás (48, 109); Daniel Martínez Rodríguez (Comarca Vaqueira) / La Nueva España (128, 131); Luis Alberto Fernández González (156 top); Gloria Fernández (156 bottom); Manolita Riesgo Feito (171).

Sound Restoration / Mastering Producer: Marcos Sueiro Bal, Masterdisk, New York City. Tape Transfers: Matthew Barton.

Art Director and Design: Barbara Bersche.

Editorial Consultant: Susan Salsburg.

Production Manager: Nathan Salsburg.

Temas previamente editados / Tracks previously released:
CD 1, tracks 1, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 16, 27. CD 2, tracks 3, 4, 5, 19, 33, 35, 40, 45,

46, 47, 50. *Songs and Dances of Spain, Volume 9: Asturias and Santander.* Westminster 12021.

CD 1, track 1 and CD 2, tracks 3 and 40 also on *World Library of Folk & Primitive Music, Vol. 4: Spain* (Rounder 1744, 1999).

Every effort has been made to make these recordings sound as they did when they were made in the field. Transfers were made from the original source materials using the Prism 24-bit A-to-D converters and the Prism 24-bit Noise Shaping System.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

Acevedo y Huelves, Bernardo, *Los Vaqueiros de alzada en Asturias.* (Oviedo: Imprenta del Hospicio Provincial, 1893.)

Álvarez-Buylla, José Benito, *La canción asturiana.* (Gijón: Ayalga, 1977.)

Baragaño, Ramón, *Los Vaqueiros de alzada.* (Gijón: Ayalga, 1977.)

Cano, Ana María, "Notas del folklore somedán." *Lletres asturianes,* 33-34. (Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, 1989.)

Cátedra Tomás, María y Ricardo San Martín Arce, *Vaqueros y pescadores. Dos modos de vida.* (Madrid: Akal, 1979.)

Cerra Y Bada, Yolanda, *Bailes y danzas tradicionales en Asturias.* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1991.)

Cohen, Judith R. "This drum I play: Women and the Square Drum in Spain and Portugal," en Doubleday, Veronica, ed. *Sounds of Power: Musical Instruments and Gender. Ethnomusicology Forum* 17/1: 95-124. (Oxford. Taylor and Francis, 2008.)

Criado, Lucio y Carmen Marantes, *A xeito. Canciones y bailes de la montaña occidental astur-leonesa.* (Léon: Ceralayn Editorial, 1989.)

Fraile Gil, José Manuel, "Algunas notas sobre los instrumentos propios de los Vaqueiros de alzada." *Revista de Folklore,* 3 (1983).

García Martínez, Adolfo, *Los Vaqueiros de alzada de Asturias (un estudio histórico-antropológico).* (Oviedo: Consejería de Educación y Cultura, 1989.)

González-Cobas, Modesto, *De musicología asturiana. La canción tradicional.* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1975.)

Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Cartas del viaje de Asturias.* Ed. de José María Caso González. (Gijón: Ayalga, 1981.)

Llano Roza De Ampudia, Aurelio de, *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres.* 2ª ed. (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1972.)

Martínez, Elviro, *Cantares asturianos.* (Madrid: Everest, 1991.)

Martínez Torner, Eduardo, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana.* 2ª ed. (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1971.)

Martínez Zamora, Eugenio, *Instrumentos musicales en la tradición asturiana.* (Oviedo: Edición del autor, 1989.)

Peña Llera, Emilio José, *Asturias. Danzas y bailes.* (Gijón: 1985.)

Uría Líbano, Fidela, "Los cantos de boda en la montaña occidental astur-leonesa." *Revista de Folklore,* 10 (1990).

Uría Líbano, Fidela, "Notas para el estudio de la música tradicional de los vaqueiros de alzada: los bailes." *Revista de Folklore,* 214 (1998).

Uría Líbano, Fidela, "Algunas características de la música tradicional de los vaqueiros de alzada." *Revista de Folklore,* 216 (1998).

Uría Ríu, Juan, *Los vaqueiros de alzada y otros estudios (de caza y etnografía).* (Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana, 1976.)

Existen pocas grabaciones documentales de la música de los vaqueiros de alzada, la mayoría en vinilo. Existe información en el internet, por ejemplo en sitios como *http://www.Vaqueiros.es.*

Few recordings have appeared until now of the *vaqueiros de alzada.* Some information and video excerpts can be seen at: *http://www.Vaqueiros.es/*

Véase también el CD / see also the CD: Uria Maqua, Juan. *Vaqueiras y otras canciones asturianas.* Fontes Sonores de la Música Tradicional Asturiana; 5 (2006).



Argimiro Riesgo, de Modreiros / Argimiro Riesgo, Modreiros.

FONTES SONORES DE LA MÚSICA ASTURIANA

ALAN LOMAX IN ASTURIAS

NOVEMBER 1952

13

CD 1:
SIERO, CABRALES, LLANES

1. ¡Ai!, un galán d'esta villa • 2. Danza de San Pedro o / or Sampedraes (I) • 3. Los Caranquiños 4. Señor San Pedro (II) • 5. La casa del señor cura • 6. Dale la vuelta, Pepe • 7. Les barandielles del puente • 8. Caminito del puerto • 9. A dónde vas a dar agua • 10. Una tarde de verano • 11. En Salamanca • 12. De Cataluña vengo • 13. A la salida del Sella • 14. Corri-corri • 15. Para empezar a cantar • 16. Da la vuelta, majo (gallegada) • 17. Ea, ea (añada / lullaby) • 18. La buena pro • 19. Gerineldo • 20. Mambrón se fue a la guerra • 21. Sevillano es Manuel • 22. Santa María • 23. La cabraliega • 24. Soy Pastor • 25. Caminito de la fuente (I) • 26. Caminito de la fuente (II) • 27. José es carpintero + Mázate, vejigu • 28. H.oguera • 29. Dicen que los pastores (gallegada) • 30. Ramu a los Santos Justo y Pastor • 31. La reverencia • 32. Remate or despedida • 33. Danza de San Justo • 34. ¿Dónde vas a dar agua? • 35. De la mar salen los ríos • 36. Cuando pasé por tu calle • 37. Déjame subir al carro • 38. Soi de Pravia • 39. El Pericote • 40. Gloriosa Santa Marina 41. ¿Dónde vas a por agua? • 42. Enamorar • 43. Al olivo • 44. Por una triste peineta

CD 2:
VALDÉS, MIRANDA, SOMIEDU, UVIÉU/OVIEDO, XIXÓN/GIJÓN, MIERES, AYER

1. Tú dices que por un real • 2. Salir mozas a bailar • 3. De los tres colores madre • 4. Vaqueirina toi sediento • 5. Llamásteme parolera • 6. No quiero que'l sol se anuble • 7. Tú me regalaste un queiso • 8. Vamos a hacer una danza • 9. Las ovejas son blancas • 10. Cuando curiaba las cabras • 11. Cuando salen las cabras (rebudixu) • 12. Ven acá amante del alma (media vuelta) • 13. Vieno l'aire por Cezures (media vuelta) • 14. Este pandero que toco • 15. Yo tenía un gallo inglés (media vuelta) • 16. Da la vuelta María • 17. Vaqueirina, vaqueira • 18. Tende'l pañuelo nel prado • 19. Jota tocada con trompa (Jota on jaw's harp) • 20. Tú que sos de La Peral • 21. Báilalo menodito • 22. Don Antonio está malo • 23. Vaqueirina de Xunqueras • 24. Asiéntate aquí al altu • 25. Vaqueirina, vaqueira (vaqueirada) • 26. Salga la Geringosa • 27. Mándanme cantar la jota • 28. Santa L.lucía bendita • 29. Soy del Hoyo • 30. Vaqueirina, vaqueirina (Vaqueiras) • 31. Mocines de La Peral (Vaqueiras) • 32. Tengo lus güechus hinchadus • 33. Amante mío del alma 34. Medio la mar • 35. Por la Sierra de Bembibre (El mozo arriero y los siete ladrones) • 36. En picando y en forando • 37. Cabrúñame la gadaña • 38. Para picos altos, Coaña • 39. Adiós la mio vaca pinta • 40. To madre reburdia y riñe • 41. Calle la del Rivero • 42. Segaor que siegas yerba • 43. El Puente de Valdesoto • 44. Yá nun soy marineru • 45. Non recuento les oveyes • 46. Madre, yo quiero a un mineru • 47. Los mineros d'El Fondón • 48. Non quiero casa caída • 49. Al saltar el sendero • 50. Qué bien paez un carrera • 51. Los carrosmateros • 52. ¡Viva la xente minera! • 53. Tengo de ir al molino • 54. En la gaita traigo Asturias • 55. Vite baxar por el monte • 56. La Danza prima (I): ¡Ai, un galán d'esta villa! • 57. La Danza prima (II): ¡Ai, un galán d'esta villa!

Global Jukebox
Cultura y Educación
gijón Ayuntamiento
gijón Ayuntamiento